This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

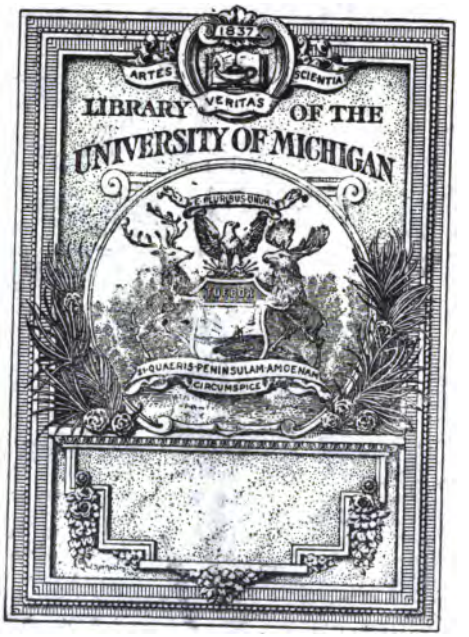
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 1,178,025

UNIV.
OF
MICH.


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

805
G374

Johannes Aals Spiel von Johannes dem Täufer
und die älteren Johannesdramen

von

Ludwig Gombert

Germanistische Abhandlungen

begründet

von

Karl Weinhold

herausgegeben

von

Friedrich Vogt

---

31. Heft

Johannes Aals Spiel von Johannes dem Täufer

und die älteren Johannesdramen

von

Ludwig Gombert

Breslau

Verlag von M. & H. Marcus

1908

Johannes Aals Spiel von Johannes dem Täufer

und die älteren Johannesdramen

von

Ludwig Gombert

Breslau
Verlag von M. & H. Marcus
1908

Meinen treuen Eltern

in Liebe gewidmet

190344

Inhaltsverzeichnis

Seite

Einführung: Geschichte der Johannesdramatisierung bis auf Aal.

1. Prophetenspiel 1
2. Caena Herodis 3
3. Erstes Frankfurter Passionsspiel 4
4. Kreuzensteiner Passionsspiel 5
5. Künzelsauer Fronleichnamsspiel 7
6. Alsfelder Spiel 10
7. Heidelberger Volksschauspiel 14
8. Krügingers „Tragoedia von Herode und Joanne“ 20
9. Schoeppers „Johannes decollatus“ 24
10. „Archipropheta“ des Nicolaus Grimoaldus 27

Johannes Aals Tragoedie von Johannes dem Täufer.

I. Kapitel: Zur Biographie des Verfassers 30
II. Kapitel: Zur Bibliographie des „Johannes“ 36
III. Kapitel: Die Quellen der Aalschen Johannesdramatisierung . 38
IV. Kapitel: Der Inhalt des Aalschen „Johannes“ 46
V. Kapitel: Die Aufführungen des Aalschen „Johannes“ und seine Bearbeitung durch Meyenbrunn 61
VI. Kapitel: Zur Verstechnik Aals 68
VII. Kapitel: Aals „Johannes“ als Quelle volkskundlicher Forschungen 75
VIII. Kapitel: Zur Kritik des Aalschen Johannesdramas 100

Einführung.

Geschichte der Johannesdramatisierung bis auf Aal.

Zu den Dramatisierungen neutestamentlicher Stoffe im XVI. Jh., die sich ganz besonderer Beliebtheit erfreut haben, gehört in erster Linie die Geschichte des Täufers Johannes, namentlich der für den Prediger so verhängnisvolle Konflikt mit dem herodianischen Hause. Aber es wäre unhistorisch, mit Hugo Holstein (in seiner Studie: Die Reformation im Spiegelbild der dramatischen Literatur des XVI. Jh., Halle 1886) anzunehmen, dass dieser, ja unzweifelhaft dramatischste Bestandteil im Leben des Johannes zu der Dramatisierung seines Lebens Anlass gegeben hätte. Die Sonderdramen des XVI. Jh. von Johannes dem Täufer sind die letzten Glieder einer längeren Entwicklungsreihe. Und wenn wir nun diese sorgsam rückwärts verfolgen, so finden wir, dass die Anfänge der Dramatisierung des Johannes im sogenannten **Prophetenspiel** liegen. Dieses Prophetenspiel ist ja bekanntlich aus dem „sermo beati Augustini episcopi de natale Domini, lectio sexta" hervorgegangen. Marius Sepet hat sie in seiner grundlegenden Abhandlung „Les prophètes du Christ" zum erstenmal veröffentlicht. Der Prediger ruft hier die einzelnen Propheten in lebhafter Anrede auf, damit sie gegen die ungläubigen, verstockten Juden für Christus Zeugnis ablegen. Dadurch, dass er selbst die Propheten mit der jeweiligen messianischen Weissagung antworten lässt, wird das Ganze zu einer Art dramatischen Szene im Munde des Predigers. Johannes ist im Prophetenspiel naturgemäss der letzte in der Reihe der alttestamentlichen Propheten. Aber man hat

den Eindruck, dass er nicht eigentlich hierher gehört. Denn was er — sowohl im embryonalen Ritual von Saint Martial de Limoges aus dem XI. Jh., als auch in dem weiter entwickelten Stadium des Prophetenspiels, der, nach dem mitgeführten Esel des Balaam benannten Eselsprozession von Rouen — vorbringt, ist weniger eine Weissagung des Messias, wie bei Isaias, Jeremias, Daniel usw., als vielmehr ein hinweisendes Zeugnis für Christus. Johannes tritt in diesen Prophetenspielen nur deshalb auf, weil er nun einmal in der Vorlage, jener Weihnachtspredigt, vorkommt. Was der Täufer sagt, beschränkt sich auf das demütige Bekenntnis nach dem Evangelium Johannis Kap. I, Vers 27, auf das Zeugnis des Johannes bei der Taufe Jesu und jener Stelle vom Brautführer (Joh. III, 29). Der Text eines deutschen Prophetenspiels ist uns leider nicht erhalten. Aber Chronikenberichte geben uns noch letzte Kunde von zwei derartigen Aufführungen, in Regensburg am 7. Februar des Jahres 1194, und in Riga im Jahre 1204 (vgl. Creizenach Bd. I S. 70). Bei dem starken dramatischen Zug jener Zeit lag der Gedanke nahe, das Auftreten der einzelnen Propheten zu kleinen Dramen zu erweitern, zumal, wenn, wie bei Johannes, die historische Überlieferung einige Anhaltspunkte bot. Für den Rigaer Ludus von 1204 ist dies auch, nach der Notiz des Chronisten, mit Bestimmtheit anzunehmen. Hier ist auch zum erstenmal der Konflikt des Johannes mit Herodes behandelt, ja selbst die, als Strafe für die Hinrichtung des Propheten gedachten, unglücklichen Kriege des Herodes Antipas mit Aretas werden hier — und nur hier allein in einer Dramatisierung des Johannesstoffs — herangezogen. Der enge Rahmen dieser allgemein orientierenden Einführung versagt es mir, auf diese interessanten Erstlingserscheinungen näher einzugehen.

Zunächst haben wir noch einer für die weitere Entwicklung der Johannesdramatisierung äusserst wichtigen Bildung zu gedenken. Es ist leicht einzusehen, dass den einzelnen Teilen des Prophetenspiels, wenngleich sie durch eine Leitidee zusammengehalten wurden, eine zentrifugale Kraft innewohnen musste. Aus dem grossen Zusammenhang lösen sie sich, um sich zu vollkommen selbständigen Sonderdramen auszubilden — und zwar wird man jenen besondere Aufmerksamkeit zugewandt

haben, denen der meiste dramatische Gehalt innewohnt. Das gilt nun in ganz besonderem Masse von Johannes. Aber noch mehr! Der gesunde Menschenverstand wird seine Rechte geltend machen, um selbst diesen primitiven mittelalterlichen Dichtern zu sagen, dass Johannes nicht als Prophet, nicht als Täufer, sondern in seinem Konflikt mit dem herodianischen Hause das dramatische Interesse in hervorragendem Masse in Anspruch nimmt. Hierher gehört ein Schauspiel **„Caena Herodis"**, das ein Schreiber der Scholien zur Ars poetica des Horaz als Beispiel zu der bekannten Stelle (V. 179) „aut agitur res in scenis, aut acta refertur" in Parenthese angemerkt hat. Das Spiel ist also benannt nach seinem Höhepunkt, dem Geburtstagsmahl des Herodes, bei dem sich das blutige Schicksal des Johannes erfüllt hat. Nachdem die Ansicht des Herausgebers, Zechmeisters (Wien 1877), der dieses Johannesdrama ins IX. Jh. verlegen wollte, jetzt endgültig widerlegt ist, werden wir es mit Creizenach ins XI., vielleicht auch ins XII. Jh. setzen. Dass uns der Schreiber der Scholienhandschrift nur eine ganz problematische Bemerkung über die „Caena Herodis" hingeworfen hat, ist ja sicherlich einerseits sehr zu beklagen. Auf der anderen Seite ersehen wir aber gerade hieraus, dass das uns verlorene Spiel von Johannes und Herodes zu jener Zeit sehr bekannt gewesen sein muss, so dass der Leser der Scholien zur Ars poëtica, die ja niemals aus dem Gesichtskreis der gelehrten Welt ganz geschwunden war, sofort wusste, welches Drama hier gemeint sein soll.

Mit diesem letzten Ausläufer des Prophetenspiels verlassen wir diese Richtung des geistlichen Dramas. Man sollte nun meinen, dass, nachdem sich der Johannesstoff einmal aus den Fesseln eines grösseren Zusammenhangs befreit hatte, er nun ungehindert sich hätte ausbauen und entwickeln können. Doch dem ist nicht so! Vielmehr haben ihn inzwischen die grossen Mysterien des Mittelalters, die Passions- und Fronleichnamsspiele aufgegriffen — und in ihrem Dienst muss er noch volle zwei Jahrhunderte ausharren. Die Geschichte des Vorläufers Jesu, zumal seine öffentliche Wirksamkeit, steht ja mehrfach mit der des Heilandes in engem Zusammenhang. Ich will mich hier aber nur auf solche Dramen beschränken, in denen das

öffentliche Auftreten und die letzten Lebensschicksale des Johannes dargestellt werden. Da haben wir zunächst die Frankfurter Dirigierrolle aus dem Jahre 1350. In diesem **ersten Frankfurter Passionsspiel des Baldemar von Peterweil** ist die Emanicipation des Johannesstoffs vom Prophetenspiel klar zum Ausdruck gebracht. Als Einleitung dient nämlich hier ein kleines Prophetenspiel — noch ganz im Sinn der Augustinuspredigt. Augustinus lässt die einzelnen ihre messianischen Weissagungen vortragen, aber die verstockten Juden wollen diese Zeugnisse nicht gelten lassen, ja sie verhöhnen sie sogar. Nun will ihnen der Kirchenlehrer die ganze Leidensgeschichte des Messias vor Augen führen lassen, um sie eines Besseren zu belehren. Johannes der Täufer steht nicht mehr unter der Zahl der alttestamentlichen Propheten. Wir haben bereits oben gesehen, wie er dort auch mehr unter dem Einfluss der Vorlage aufgetreten ist. Hier im ersten Frankfurter Spiel ist Johannes das Bindeglied zwischen dem alten und dem neuen Bund; er weist hin auf den daherkommenden Weltheiland. Christus begehrt von ihm die Taufe. Unmittelbar nach der Taufe — und zwar gänzlich unvermittelt — tritt Johannes dann vor den König Herodes, um ihm ernsten Vorhalt über sein Lasterleben zu machen. Der Fürst gerät über diese Kühnheit des Predigers in eine furchtbare Wut und befiehlt seinen Knechten, den Johannes in den Kerker zu werfen. Während der grossen Krankenheilungsszene (45—64) schickt dann Johannes aus dem Gefängnisse seine Jünger zu Jesus, um ihn zu fragen, ob er der Messias sei. Leider lässt sich aus den Stichworten der Dirigierrolle nichts auf die Auffassung Baldemars von dieser Botschaftsszene schliessen. Wiederum ganz unvermittelt folgt die Gastmahlsszene, die merkwürdigerweise mit dem Tanze des Mädchens beginnt. Der König gewährt ihm den bekannten Wunsch; auf den Rat der Mutter hin, verlangt das Mädchen das Haupt des Täufers. Frohlockend über das Gelingen ihres Begehrens, ruft die Tänzerin zwei bis dreimal „wol mich!“ Dieses Motiv ist in mehr als einer Hinsicht sehr auffallend. Im Munde der rachsüchtigen Mutter hätten jene Worte entschieden mehr psychologische Wahrscheinlichkeit. Mit einem würdigen Akkord schliesst das Ganze ab. Unter dem Gesang der Antiphon „Ecce quomodo

moritur iustus“ — und nicht, wie es in der Ausgabe des H. P. von Milchsack heisst, von Esaias, 57, 1; — über die Antiphon vgl. unten im Kap. IV — tragen die Jünger des Gemordeten seinen Leichnam zu Grabe. Durchaus würdig und ernst ist die Dramatisierung Johannes des Täufers im ersten Frankfurter Passionsspiel offenbar gehalten gewesen. Die Handlung erfolgt im engen Anschluss an die biblische Vorlage. Die Motive, besonders das Rachemotiv der Herodias, sind aber anscheinend sehr wenig entwickelt gewesen. Ob der Verfasser eine Individualisierung seiner Personen auch nur versucht hat, lässt sich aus den Stichworten heraus nicht mehr feststellen. Die Handlung ist sprunghaft, mehrfach unvermittelt und abgerissen.

Ebenfalls aus der Mitte des XIV. Jh. stammt ein neuerdings von I. Strobl aufgefundenes und herausgegebenes Fragment eines sogenannten **Kreuzensteiner Passionsspiels** („Aus der Kreuzensteiner Bibliothek. Studien zur deutschen Literaturgeschichte von I. Strobl, Wien 1907; Seite 3—23“). Die Mundart des Denkmals ist die mittelfränkische, nicht, wie Strobl behauptet, die rheinfränkische! Von der Johannesdramatisierung sind uns mehrere Bruchstücke erhalten; sie betreffen die Gefangennahme des Täufers und das Hoffest des Herodes. Das erste Fragment (in der Stroblschen Anordnung S. 18) zeigt uns „Herodiana“ und ihre Tochter, die den König zu der bevorstehenden Festlichkeit beglückwünschen (V. 1—9); das folgende setzt wohl die Situation voraus, dass Johannes den ehebrecherischen Herodes durch einen Brief gemahnt hat, von der Sünde abzulassen. Auf diese Aufforderung hin, scheint Herodes zwei Ritter an den Wüstenprediger abgesandt zu haben; allein Johannes, anstatt sich einschüchtern zu lassen, hat diese Gelegenheit benutzt, um dem königlichen Missetäter eine erneute Mahnung zukommen zu lassen. Wie wenig übrigens diese grimmig dreinschauenden Ritter bei dem wortgewaltigen Propheten ausgerichtet haben, zeigt uns sehr lebhaft der Bericht des einen (S. 19 V. 5 ff.). So gibt er denn seinem Herrn den Rat, möglichst bald den strafenden Mund des Busspredigers zum Schweigen zu bringen. Herodes muss alsbald auch die Gefangennahme des Johannes angeordnet haben. Darauf sind wohl, wie auch Strobl annimmt, die Worte des einen Streifens der Handschrift „Wir

hain gemacht pasch inde sune", zu beziehen, die dem einen der zurückkehrenden Ritter in den Mund gelegt sind. Das folgende Fragment versetzt uns bereits mitten in die Gastmahlsszene hinein. Herodes stellt die Aufforderung, ihm und seinen Gästen zu Ehren zu „baloeren". Den, der Folge leistet, will er überreich belohnen: „ich wil in rich machen uszer moessen; nu sulde ich eme loessen half min rich, ich wilt eme sweren, of wat he bidt ich wils eme weren". Mit Freuden willfährt die Tochter der Herodias der willkommenen Bitte. Geziert mit dem lenzesgrünen Laubschmuck des Maien, will sie mit den vier Tanzmädchen (das Fragment hat uns nur die Namen von zweien erhalten: Lore und Windriut) die „suesse ballerie treden". Den Anfang des Tanzliedchens teilt uns das Bruchstück noch mit („Alle creaturen . . ."). In dem sich anschliessenden Fragment ist von der Macht der allgewaltigen Minne die Rede; der Zusammenhang dieser, jedenfalls von Salome gesprochenen Worte, bleibt unklar[1]). Im nächsten Bruchstück hören wir die Bereitwilligkeitserklärung der Tochter, dem blutgierigen Wunsche der Mutter Gewährung zu verschaffen. Der Schluss der Johannesfragmente ist uns nur in ganz abgerissenen, schwer einzuordnenden Satzteilen überliefert; das eine wird aus der Forderung der Tänzerin stammen; das andere gehört der Bewilligung durch den König an.

Womit die Johannesdramatisierung des sog. Kreuzensteiner Passionsspiels begann und womit sie abschloss, darüber lassen uns die Fragmente im Zweifel. Soviel aber erlauben uns selbst die vorhandenen Bruchstücke zu behaupten, dass wir das uns verloren Gegangene nicht schwer genug beklagen können. Mit Wehmut sehen wir auf die Trümmer des durch unkundige Hand zerstörten Denkmals. Schon die erste Lektüre überzeugt uns von der Eigenart und von der Selbständigkeit unseres mittelfränkischen Dramatikers gegenüber den uns erhaltenen Johannesdramatisierungen. Unbedingte Schlüsse auf das dramatische Geschick und die Charakterzeichnung des Verfassers zu ziehen, verbietet uns freilich das fragmentarische Stück. Johannes

[1]) [Zu der ganzen Szene ist die Magdalenenszene des Maastrichter Osterspiels, ZfdA. 2, 328 f., zu vergleichen, wo auch das Lied „Alle creaturen" vollständig mitgeteilt ist. Vogt.]

selbst tritt uns in dem Vorhandenen leider gar nicht entgegen. Die Sprache der Fragmente ist durchaus frisch und lebensvoll. Der biblischen Quelle stand der Dichter offenbar sehr frei gegenüber. Das notwendigste Gerippe der Handlung übernimmt er; im übrigen aber lässt er seiner Phantasie freien Spielraum, verleiht er dem Stoff ein eigenes Gepräge. Das Ganze ist im Geist der Zeit gehalten, wie uns namentlich die bereits erwähnte Stelle über die Minne zeigt. Im Gegensatz zu Baldemar hat der mittelfränkische Dichter sich bemüht, den Tanz des Mädchens zu individualisieren — das erste Beispiel in der Geschichte der Johannesdramatisierung.

Alles in allem genommen, werden wir nicht anstehen, dem Herausgeber der Kreuzensteiner Fragmente darin beizupflichten, dass wir es mit dem Werk eines nicht unbedeutenden Dichters zu tun haben.

Da wir uns in dieser einführenden Betrachtung lediglich vom chronologischen Gesichtspunkt wollen leiten lassen, so haben wir jetzt ein geistliches Spiel zu berücksichtigen, das in mehr als literarhistorischer Hinsicht eingehende Beachtung verdient: **das Künzelsauer Fronleichnamsspiel** aus dem Jahre 1479. Die allerdings sehr umfangreiche Handschrift ist leider immer noch nicht im Druck herausgegeben. Der Güte des Herrn Prof. Dr. Kolb in Hall verdanke ich die Überlassung einer sorgfältigen, von ihm selbst angefertigten Abschrift. T. Mansholt hat bereits in seiner Dissertation „Das Künzelsauer Fronleichnamsspiel, Marburg 1892“ darauf hingewiesen, dass der Compilator — wie er den Autor primus nennt —, bei der Johannesdramatisierung seine Selbständigkeit bedeutend besser bewahrt hat, als bei anderen Szenen. „Es würde vergeblich sein“ —, heisst es dort auf Seite 49 — „hier eine bestimmte Quelle nachweisen zu wollen“. Wenn wir die Bearbeitung des Johannesstoffs im Künzelsauer Fronleichnamsspiel mit derjenigen in dem oben betrachteten älteren Frankfurter Spiel vergleichen, so fällt uns eine geradezu erstaunliche Erweiterung auf, die sicherlich ein Beweis dafür ist, dass der Gegenstand, abgesehen von anderen, gleich zu betrachtenden Gründen, des Verfassers besonderes Interesse erregt hat. Über die Anordnung der Johannesszene, die, im Gegensatz zum älteren Frankfurter Spiel, ein vollkommen

in sich abgeschlossenes Ganze bildet, sind die verschiedenen Redaktoren nicht im Einklang. Der erste will die „Enthauptung Johannis“ zwischen die Versuchung Christi und die Marien-Magdalenenszene einschieben; der zweite setzt sie an erste Stelle und der dritte gibt ihr wiederum die zweite Stelle, nur geht ihr hier die Berufung der Jünger voraus. Johannes wird durch eine Rede des „rector processionis“ besonders eingeführt. Die sich anschliessenden ernsten Worte des Johannes sind eine eigenartige Verquickung von Gedanken aus der johanneischen Busspredigt und mittelalterlicher Ideen über Sündenvergebung und Ablass. Die Handlung eilt sofort zu dem Konflikt des Johannes mit Herodes. Der König ist gleichsam der Erzsünder, und der Prediger fühlt sich berufen, ihm ganz vornehmlich über sein Sündenleben Vorwürfe zu machen. Im Künzelsauer Spiel tritt nun die Intrigue der Herodias stark in den Vordergrund. Sie ist es, die den schwachen König gegen Johannes aufstachelt und seine Einkerkerung bewirkt. Für das grosse Gastmahl wird auch hier nur eine äussere Verknüpfung gegeben. Sonst verwendet aber unser Dichter auf die Motivierung grössere Sorgfalt: so bei dem Auftreten des Mädchens. Hierfür und für ihren Tanz liegt ja in der Festlichkeit der Situation selbst schon genügend Grund vor. Aber damit nicht genug! Sie selbst begründet ihr Erscheinen noch einmal ganz ausführlich. Ihr Tanz soll eine Unterhaltung für den König und seine Gäste und damit zugleich eine Ehrung für den Vater sein. Bemerkenswert ist, dass der wirkungsvolle Einzeltanz, wie wir ihn im ersten Frankfurter Spiel gesehen haben, in einen Reigen mit ihren Jungfrauen verwandelt ist, also ähnlich wie im sog. Kreuzensteiner Passionsspiel. Überhaupt scheint man, im Gegensatz zu den Johannesdramen der Neuzeit, im mittelalterlichen Volksschauspiel auf die psychologische Bedeutung dieses Tanzes an und für sich wenig oder gar kein Gewicht gelegt zu haben. Die nächsten Ereignisse folgen im Anschluss an die Bibel; aber nicht sofort äussert das Mädchen seine Bitte. Erst, als Herodes das Halten seines Wortes auf seine Treue versprochen hat, nennt es den blutigen Wunsch. Der Henker ist zwar ein diensteifriger Geselle, aber durchaus noch nicht verroht. Wieder tritt hier das Streben nach Motivierung hervor: dem Gefangenen

erklärt er, dass er den Auftrag seines Gebieters erfüllen müsse, und dass das Mädchen sein Haupt begehrt habe. Die Überreichung des blutigen Kopfes — natürlich eine Wachsnachbildung — ist mit ermüdender Breite ausgeführt, wie wir überhaupt in unseren Mysterien oft die Beobachtung machen können, dass Nebenumstände ganz ungebührlich breit getreten werden.

Versuchen wir zum Schluss eine Gesamtcharakteristik dieser Dramatisierung des Johannes im Künzelsauer Fronleichnamsspiel zu geben. Dieses Drama steht durchweg im Dienste einer unverkennbaren Tendenz. Mansholt hat sie treffend auf Seite 100 seiner Dissertation definiert: „Entstanden in einer Zeit, wo die grosse Masse des Volkes anfing, einen Vergleich zu ziehen zwischen ihrem eigenen Sklavenleben und dem Treiben vieler Elemente des geistlichen Standes, verfolgt das durch einen Priester verfertigte und wahrscheinlich durch Priester veranlasste Künzelsauer Fronleichnamsspiel den Zweck, durch eindringliche Vorführung der feudalkirchlichen Satzungen und durch Androhung kirchlicher Strafen für die Abtrünnigen — dies alles in das Gewand einer möglichst prunkvollen Schaustellung gekleidet — die revolutionären Geister unter Erregung von Furcht und Ehrfurcht wieder in den alten Bann zu ziehen". Aus diesem Gesichtspunkt erklärt sich auch die offenkundige Vorliebe des Verfassers und der Redaktoren für den Johannesstoff. Herodes und die um ihn, besonders sein Weib, sind unbotmässige Sünder, die sich den Ermahnungen des Busspredigers widersetzen, und die auch alsbald die angedrohte Strafe ereilt. Aber damit nicht genug, weist der „rector processionis" in seiner Einleitungsrede noch ganz besonders darauf hin: „Versmecht nit der prister rat, das ist ewer sel nat!" Das ist die eindringliche Mahnung, die immer wieder hindurchklingt. In erschreckender Weise wird am Schlusse das Schicksal derjenigen dargestellt, die sich den Verkündern des göttlichen Wortes widersetzen — und zwar in sehr charakteristischer Weise. In der ursprünglichen Fassung wird nur Herodias als Urheberin aller Schlechtigkeit am herodianischen Hofe vom Teufel geholt. Der spätere Redaktor (d) aber lässt auch den König und die Tochter dem höllischen Strafgericht verfallen. So erklärt es sich auch, warum der gefangen gesetzte Johannes bis zu seiner Enthauptung gänzlich in

den Hintergrund tritt; er hat eben nach der fruchtlosen Strafpredigt seine Rolle gespielt: alles eilt nunmehr dem schreckenerregenden Ausgang zu. Für die Botschaftsszene und das Begräbnis hat so unser geistlicher Verfasser keinerlei Verwendung; sie liegen ausserhalb seiner Absicht. Um so mehr aber hat er es darauf abgesehen, die Übeltäter in recht grassem Lichte vorzuführen. Herodias ist mit wenigen, aber um so schärferen Umrissen gezeichnet, sie ist die Schlange, die Verführerin zur Sünde. Ihr Opfer ist der verweichlichte Herodes, der durch ihren Umgang ebenfalls ein vollendeter Bösewicht geworden ist. Während man ihm sonst wenigstens noch einen Zug von Menschlichkeit gelassen hat, nimmt ihm unser Künzelsauer Dramatiker selbst den letzten Rest des Mitgefühls, ja, um seine Schlechtigkeit besonders grell hervortreten zu lassen, wird sogar die biblische Quelle dahin geändert, dass Herodes keinen Eid zur Bekräftigung seines Versprechens schwört, also auch nicht in dem Masse an das Halten seines Wortes gebunden ist. Überhaupt muss betont werden, dass sich unser Dichter seiner biblischen Quelle gegenüber ziemlich frei und selbständig zeigt. Was ihm in seinen Plan nicht passt, streicht er einfach; in seinen Zutaten beweist er nicht selten ein gutes Geschick.

Auf ganz andere Bahnen führt uns die Dramatisierung des Johannes in den beiden grossen spätmittelalterlichen Passionsspielen, dem Alsfelder (vor 1501) und dem Heidelberger (1514). Beide Spiele gehen auf das ältere Frankfurter Passionsdrama zurück. Das **Alsfelder Spiel** behandelt in 673 Versen das öffentliche Auftreten und die letzten Schicksale Johannes des Täufers. Es ist gleichsam ein Vorspiel zu dem grossen Leben und Leiden des Heilandes. Aus der Ansprache des Proklamators erfahren wir, dass das Spiel — mithin auch das Vorspiel — aufgeführt werden soll zur Ehre Gottes und zur Bekehrung der Sünder und Sünderinnen, also ebenfalls ein kirchlich ernster Zweck. Aber der Verfasser hat sich redlich bemüht, auch der Volkstümlichkeit Rechnung zu tragen oder besser gesagt, er hat die Volkstümlichkeit als Mittel seinem höheren Zweck dienstbar gemacht. Der Wüstenprediger führt sich ein als Wegebereiter des Erlösers. Als solcher ist er schon in der „processio ludi“ gekennzeichnet. Er folgt hier unmittelber dem Engel mit dem

Schwert und dem aus dem Paradies vertriebenen ersten Menschenpaare. Der Täufer schliesst mithin die alttestamentliche Gruppe ab. Bis zum Konflikt des Johannes mit Herodes hat unser Alsfelder Dichter die erste Frankfurter Passion — soweit dies aus den Stichworten ersehen werden kann — wörtlich benutzt. Aber die Handlung wird dann nicht, wie bei Baldemar von Peterweil, durch andere Szenen unterbrochen, sondern ist in einem Gusse hergestellt. Von der Begegnung des Johannes mit Herodes an entfernt sich unser Alsfelder Dichter mehr und mehr vom älteren Frankfurter Spiel. Nachdem der Prediger den König getadelt hat, wendet er sich — und zwar hier zum erstenmal in einer Johannesdramatisierung — von gerechtem Zorn erfüllt, gegen Herodias, dieses böse, schamlose Weib. Herodes hält ihm entgegen, als Herr vom Lande brauche er sich nichts sagen zu lassen; aber mit Entrüstung erwidert ihm Johannes: Wie könne der, der sich selbst nicht beherrschen kann, anderen gebieten? Nie werde er ablassen, seine Bosheit zu schelten. So ist denn der Knoten wirksam geschürzt. Der Prediger von Wahrheit und Gerechtigkeit ist nicht geneigt, die Rolle eines stummen Hundes zu übernehmen. Bezüglich der nun folgenden grossen Rede des Johannes, möchte ich auf eine besonders bemerkenswerte Erscheinung hinweisen. Der Prediger hat mit ernsten Worten darauf aufmerksam gemacht, dass des Menschen Lebensbaum unsicher steht, indem mit jedem Augenblick der stets geschäftige Tod zu dem vernichtenden Axthieb ausholen kann. Hierauf gibt nun der Text folgende Bühnenanweisung: „Hic, si placet, Mors lento pede vadat post Johannem!“ Dies hat nun eine doppelte Bedeutung. Einmal geht es aus dem gerade für unser Alsfelder Spiel so bezeichnenden Streben nach möglichst realistischer Anschaulichkeit hervor. Neben dieser dem Verfasser wohl bewussten Absicht, hat dieses äusserst interessante und wirkungsvolle Auftreten des Todes aber noch eine weitere, unserem Dichter wohl unbewusste, hochdramatische Bedeutung. Der Tod bezeichnet den Täufer, indem er leise hinter ihn tritt, gleichsam als ihm verfallen. Wir haben hier sicherlich einen Einfluss der allegorischen Totentänze vor uns.

Während Johannes an das versammelte Volk seine ernsten Bussworte richtet, beginnt nun drunten in der Hölle eine Rats-

versammlung der Teufel gegen den Bussprediger, ein kleines Gegenstück zu der grossen Höllenratsszene gegen Jesus. Lucifer und sein Anhang erblicken in Johannes den Menschen, der der Hölle und ihrer Seelenverderbung mit allen Mitteln und Kräften entgegenarbeitet. Sie beschliessen daher seine Vernichtung und sinnen, wie sie ihren Zweck erreichen können. Sathanas weiss Rat: als Weib verkleidet, geht er zu Herodias, um ihren Hass gegen Johannes zu heller Glut zu entfachen. Er erreicht seine Absicht auch vollkommen. Die Königin bewirkt bei Herodes die Gefangennahme des Täufers. Die Art und Weise dieser Gefangennahme ist nun so recht ein Zugeständnis an die Volkstümlichkeit; in ganz realistischer Form wird sie durchgeführt. In fünfzehn Versen geschieht die Aufforderung des Königs an Sreddel und Quancz, die Knechte. Diese rüsten sich nun wie zum Fang des gemeingefährlichsten Verbrechers. Ebenso fallen sie den wehrlosen Täufer an, wie zwei reissende Wölfe ein argloses Lamm. Dann rühmen sie sich noch ihrer Heldentat, und König und Königin versprechen ihnen reichen Lohn. Diese volkstümlich komischen Szenen haben sich beim Volke wohl grosser Beliebtheit erfreut; da konnte man sich doch wieder einmal nach Herzenslust, nach all diesen ernsten Vorgängen, auslachen. In Anlehnung an ein Motiv aus der Gefangennahme Jesu, folgen die furchtsamen Jünger von ferne und bleiben ängstlich und zitternd bei der Kerkertüre stehen. Hieran schliesst sich nun die bekannte Botschaftsszene; für die Frage des Johannes wird keinerlei Motivierung beigebracht. Man sollte meinen, Johannes und Jesus hätten sich noch nie gesehen, während doch kurz vorher der Täufer auf Christus als den Erlöser der Welt hingewiesen hat. Bezeichnenderweise hat der Verfasser, der gerade hier den entsprechenden biblischen Bericht fast Wort für Wort in Verse umgesetzt hat, den Zusatz Jesu „und selig ist, wer sich an mir nicht ärgert!“ weggelassen. Es beweist das, dass er doch nicht ganz kritiklos zu Werke gegangen ist. Hier in der Botschaftsszene finden wir wieder einige Übereinstimmungen mit den Stichworten der Dirigierrolle, besonders A 838 = D 56 und A 844 = D 57. Es folgt nun das typische Gastmahl; ich begnüge mich daher, einige beachtenswerte Neuerungen hervorzuheben. Gerade bei dieser Gastmahlsszene

beweist der Alsfelder Dramatiker seiner Frankfurter Vorlage gegenüber weitgehendste Freiheit und seltene Selbständigkeit. Herodes ist es, der das Mädchen zum Tanze auffordert; der Tanz selbst ist ein Einzeltanz „dissolutis manibus". Bevor Herodias der Tochter den geforderten Rat erteilt, stellt sich Sathanas, wie früher als Weib verkleidet, ein; — denn so (in habitu priori und nicht prioris, wie es bei Froning S. 600 heisst) ist die Stelle zu verstehen! Er will nun sein Werk vollenden und rät so den beiden Frauen, in ihrem eigenen Interesse, Johannes Haupt zu verlangen. Die Worte, die der Henkersknecht vor der Hinrichtung an Johannes richtet, sind wieder äusserst realistisch, volkstümlich gehalten. So mag wohl Meister Hans auf dem Hochgericht zu Alsfeld mit dem armen Sünder umgegangen sein! Es folgt ein zweiter Tanz der Königstochter mit dem uns bereits bekannten Rufe „nu wole mich!" Sathanas freut sich, dass sein Anschlag gelungen ist. Er wirft seine Umhüllung mit teuflisch boshafter Freude ab und eilt zu Lucifer. Drunten in der Hölle herrscht nun grosser Jubel, dass Johannes tot ist und dass die Schlechtigkeit über die Unschuld gesiegt hat. Schliesslich werden die beiden verführten Weiber von den Teufeln in die Hölle geschleppt.

Bei der Dramatisierung des Johannes im Alsfelder Passionsspiel ist das starke Hervortreten der Teufel besonders auffallend. Teufel sind es, die den Tod des Johannes beschliessen, ein Sathanas ist es, der Herodias den höllischen Gedanken eingibt, den Täufer gefangen nehmen zu lassen, und derselbe Sathanas ist es, der den Frauen den unmenschlichen Rat erteilt, das Haupt des Gefangenen als Tanzpreis zu fordern. Sicherlich entspringt dieses Auftreten der Teufel dem Bestreben des geistlichen Verfassers, seinen Alsfeldern alles möglichst deutlich vor Augen zu führen: beidemal handelt es sich ja um eine Einflüsterung des bösen Feindes, und die Zuschauer sollen das leibhaftig mit ihren Augen wahrnehmen. Bemerkenswert ist fernerhin die Stellung des Herodes. Er tritt den beiden Frauen gegenüber sehr in den Hintergrund und wird offenbar mehr als notwendige Person betrachtet. In seiner Zeichnung vermissen wir jegliche charakteristische Färbung. Bei dem Strafgericht, das die Hölle an Herodias und ihrer

Tochter vollzieht, bleibt er, der doch den Blutbefehl zur Hinrichtung gegeben hat, gänzlich ungeschoren. Es ist dies eine unverkennbare Tendenz des zölibatären Verfassers, der das Weib als Prinzip des Bösen hinstellen will, das Weib, das seit der Welt Anbeginn die Sünde ist. Der Teufel, ihr Buhle wirkt in ihr und durch sie. Die Höllengeister sind mit Geschick als unersättliche Seelenmörder gezeichnet. Welches dramatische Leben entfaltet sich nicht in der wirkungsvollen Teufelszene mit ihrem eifernden Eingang „Hey alle! woffen unde mort! morde jo! ich han gehort alzu bosser nuwer mere!“ Und dann in der Schlussszene! Mit welch teuflischer Wollust holen sie da die beiden, von ihnen verführten Weiber zu sich in die Hölle, um sie dort mit brennendem Schwefel und heissem Pech zu bewirten! In der Regel fehlte den Teufelszenen nicht die Komik; man denke sich nur diese schwarz bemalten höllischen Gesellen mit ihren grotesken Masken und man wird sich beim blossen Gedanken schon eines Lächelns nicht enthalten können! Hier aber ist die derbe Komik von einem gewissen unheimlichen Ernst gedämpft und in Schranken gehalten.

Wir kommen nun zur Dramatisierung des Johannesstoffs im letzten grossen Passionsdrama des Vorabends der gewaltigen religiösen Bewegung zu Beginn des XVI. Jh., dem **Heidelberger Volksschauspiel** aus dem Jahre 1514. Hier ist wieder, wie im älteren Frankfurter Spiel — bei dem grösseren Frankfurter Spiel von 1493 fehlt ja bekanntlich die Johannesszene — die Johanneshandlung vollständig in die Haupthandlung zerstreut, ein Umstand, der überaus nachteilig und unvorteilhaft wirkt. Auf das Verhältnis der Johannesdramatisierung im Heidelberger Spiel zu der im Alsfelder und älteren Frankfurter Spiel, werde ich ausführlicher weiter unten eingehen.

Eröffnet wird das Stück durch die Taufszene (Vers 27—256); erst mit Vers 677 folgt die Fortsetzung in der Botschaftsszene (Vers 677—766); daran schliesst sich nun unmittelbar die „decollacio Johannis“. Im Eingangsakt finden wir zum erstenmal im Volksschauspiel für die öffentliche Wirksamkeit des Johannes das äusserst dramatische dritte Kapitel des Evangeliums Lukae verwendet. Man muss gestehen, dass dies hier durchaus zum Vorteil dieses Auftritts dient. Diese von echter Bussgesinnung

erfüllte Tadelrede auf die dünkelhaften, unnützen Pharisäer und dann die heilsbegierigen Fragen der gläubigen Menge: „Was sollen wir tun?“ Auch die Gesandtschaftsszene des hohen Rats nach dem ersten Johanneskapitel (Vers 19—28) ist hier im Heidelberger Passionsspiel zum erstenmal für die Johannesdramatisierung herangezogen. Die Priesterkaste sieht mit Misstrauen und Widerwillen die Wirksamkeit des Johannes. Sie wollen nun über die Berechtigung seiner Tätigkeit eine Untersuchung anstellen, um sie womöglich zu verhindern.

Einen geschickten Übergang zu dem Konflikt des Johannes mit Herodes hat auch unser Heidelberger Dichter nicht gefunden. Wie einfach und natürlich wäre z. B. die Begründung gewesen, dass dem König nach den vorausgegangenen Aufregungen die bevorstehende Geburtstagsfeier eine willkommene Gelegenheit zur Zerstreuung bietet.

Bemerkenswert ist die Bearbeitung des Zeugnisses Jesu über Johannes den Täufer (nach Lukas VII, 24—28). Diese Stelle wird hier zum erstenmal in einer Johannesdramatisierung verwendet; es ist gleichsam eine Gedächtnisrede, die Christus seinem Vorläufer im voraus gehalten hat.

Für die Gastmahlszene hat unser Heidelberger Dichter ebenfalls einige neue Töne angeschlagen. Der Tanz wird schon vorher zwischen Mutter und Tochter verabredet; das Motiv des Geschenkes wird bereits leise berührt. Über den Tanz selbst erhalten wir keinen näheren Aufschluss. Originell ist wiederum die Art, wie Herodias ihren Rat begründet. Sie nennt ihr eigenes Interesse an der Hinrichtung des Johannes mit dem der Tochter gemeinsam: beiden droht die Verstossung und das Elend, wenn der Prediger auf den König Einfluss gewinnt. Bemerkenswert ist auch die Antwort, die Herodes der Tänzerin auf ihre Bitte gibt: er fragt sie, warum sie nicht Silber und Gold gefordert habe. Leider hat dem Dramatiker die Kraft gefehlt, dieses retardierende Moment weiter durchzuführen. Nachdem die Tänzerin ihren Preis noch einmal dem Volke hingehalten hat, gibt sie ihn der Mutter, die das Haupt ihres Todfeindes in ein tiefes Wasser versenken will. Die Jünger begraben sodann ihren Meister. Die Gäste verabschieden sich mit Dank vom König. Das zeigt, dass sich unser Heidelberger Dramatiker

immerhin einige Mühe gegeben hat, die Gastmahlszene, die alle übrigen spurlos haben fallen lassen, abzuschliessen. Allerdings ist auch er nur ganz an der Oberfläche geblieben; die Tafel wird aufgehoben, als wenn nicht die geringste Störung in ihrem Verlauf vorgekommen wäre.

Die Dramatisierung des Johannes im Heidelberger Volksschauspiel sticht, gegenüber derjenigen im Künzelsauer und Alsfelder Spiel, im ganzen und grossen nicht sehr vorteilhaft ab. Vor allem vermissen wir vollständig die psychologische Vertiefung der Charaktere. Sämtliche Gestalten sind lediglich schematische Gebilde. Einige glücklichere Zutaten in der äusseren Handlung können uns für den genannten Mangel nicht genügend entschädigen.

Es erübrigt uns noch, über das Verhältnis der Heidelberger Johannesdramatisierung zu derjenigen im Alsfelder Passionsspiel und den Stichworten der Frankfurter Dirigierrolle eine eingehendere Betrachtung anzustellen. Zunächst fällt da auf, dass, während im Alsfelder Spiel die Johannesdramatisierung uns als einheitliche, geschlossene Szene entgegentritt, wir im Heidelberger Drama wieder auf dem Standpunkt des Spiels der Frankfurter Dirigierrolle stehen, wo ja, wie wir gesehen haben, die Johannesszenen unter die übrigen zerstreut sind. Eine nähere Vergleichung wird uns belehren, wie das zu erklären ist und wo wir die unmittelbare Vorlage des Heidelberger Dichters zu suchen haben. Weder in A noch in D finden sich die Verse H 27—188. Mit Vers 189 beginnt die Übereinstimmung. Die Übersetzung des „Ecce agnus dei" deckt sich dem Stichwort nach mit D 31, während bei H und A kein einziger Vers übereinstimmt. (H 189—206; A 491—509.) In der Anrede Jesu an Johannes deckt sich dagegen A 510 mit D 32 wörtlich, während H für „neve" (nebe) „freündtt" einsetzt; im übrigen stimmt H 207—212 bis auf Zeile 210 fast wörtlich mit A 510 bis 515 überein. Ähnlich ist es bei der Antwort des Johannes: Vers 213—218. Die Dirigierrolle hat Vers 33 nur: „Ey meister her"; Froning ergänzt nach A 516: „was gerest du?" H hat Vers 213: „was mudestu?" Welches zweisilbige Verbum im alten Frankfurter Text gestanden hat, lässt sich mit Sicherheit nicht mehr feststellen. Die weitere Ausführung (H 214—218, A 517—521) weist sehr charakteristisch mit Ausnahme der

Reimworte keine direkte Übereinstimmung auf. Wörtlich stimmt wieder H 219 mit D 34 überein, während A 522 ein „myn" einschiebt. In H 220—224 und A 523—527 stimmt ebenfalls, ausser den Reimworten, kein Vers wörtlich überein. Die Übersetzung des „Hic est filius meus dilectus" ist dagegen in allen dreien (D 37, A 528, H 225) gleichlautend; da auch die weitere Ausführung (A 529—535, H 226—232) im Alsfelder und Heidelberger Spiel sich ziemlich wörtlich deckt, ist daraus der betr. Text des älteren Frankfurter Spiels unschwer zu erschliessen. Bei dem sich anbahnenden Konflikt zwischen Johannes und Herodes finden wir das Stichwort der Dirigierrolle (D 39) genau im Heidelberger Text (V 233) wieder; auch in der weiteren Ausführung gehen A (537—544) und H (234—244) ganz eigene Wege. Hier und ebenso im folgenden, tritt uns ganz klar entgegen, dass die Vorlage unseres Heidelberger Dramatikers der alte Frankfurter Text gewesen sein muss. Vers 245 und 253 stimmen nur in H mit den betr. Stichworten der Dirigierrolle (D 39 und 40) überein. Ganz wie im älteren Frankfurter Drama ist auch im Heidelberger Spiel in die Krankenheilungsszene die Gesandtschaft des Johannes eingefügt. Selbständig hat H nur den Bericht des Bartholomäus (V. 677—688). Auffallend ist, dass die folgenden ersten Worte des Johannes in H (V. 689) mit denen in A (V. 832) gleichlautend sind, während sie von dem betr. Stichwort der Dirigierrolle (D 75) abweichen. A 833—837 deckt sich dagegen nicht mit der betr. Stelle in H (690—694). Die Bereitwilligkeitserklärung der Johannesjünger stimmt im Stichwort in H (695) sowohl mit D (76) als auch mit A (838) wörtlich überein; auch in der Fortsetzung gehen hier A (839—843) und H (696—700) nur unmerklich auseinander. Dasselbe gilt entsprechend von der nun folgenden Frage der Jünger an Jesus (D 77, A 844(—851) und H 701(—708). In der Antwort Jesu finden wir das Stichwort von D (78) weder in A (852) noch in H (709) wörtlich wieder, während A und H hierin übereinstimmen, in der Ausführung dagegen (A 853 bis 861 und H 710—718) vollständig auseinandergehen. Dasselbe gilt von der Antwort der Jünger an Johannes: das Stichwort in D (79) suchen wir vergeblich in A (868) und H (719), die sich hierin decken, im folgenden aber (A 869—877 und H 720

bis 728) merklich voneinander abweichen. Nur H eigentümlich ist die Rede Jesu über Johannes (V. 729—750 bzw. 754). Im Anfang der „Decollacio" ist H (767—812) durchaus selbständig. Mit dem Tanz (V. 813) beginnen dagegen wieder die Übereinstimmungen (im engeren und weiteren Sinn) mit D: so H 813 und D 83; H 823 und D 84; H 829 und D 85; H 837 und D 86; H 845 und D 87; H 849 und D 88; H 851 und D 89; H 855 und D 90; H 861 und D 91; H 875 und D 93; H 881 und D 94. Ganz anders sieht es zwischen H und A aus; bis auf den, von beiden aus dem Spiel von D entlehnten Freudengesang der Salome (A 1026—1029 und H 881—886), stimmen A und H in keinem einzigen Vers vollkommen überein.

Aus dem Gesagten kann mit grösster Wahrscheinlichkeit geschlossen werden, dass die Vorlage des Heidelberger Spiels ein älteres Frankfurter Drama gewesen sein muss, dessen Rekonstruktion uns auf diese Weise ermöglicht wird. Ohne Zweifel hat auch der Alsfelder Dichter die gleiche Quelle oder eine Redaktion derselben benutzt, aber der Heidelberger Dramatiker hat sich ihr viel unselbständiger angeschlossen.

Damit verlassen wir den Boden der grossen mittelalterlichen Mysterien. Wenn wir nun einen Augenblick innehalten, um auf den bisher zurückgelegten Weg zurückzublicken, so drängt sich uns unwillkürlich ein Gefühl der Enttäuschung auf. Wir gestehen uns, dass wir eigentlich von der Dramatisierung des Johannes, als des grössten mittelalterlichen Volksheiligen, viel mehr erwartet hätten. Konnten wir auf unserer Wanderung irgendwo mit einiger Befriedigung verweilen, so war es fast durchgängig die Handlung der Gegenspieler, die unser Interesse fesselte. Was die Gestalt des Johannes selbst betrifft, die ja unsere Aufmerksamkeit doch in besonderem Masse in Anspruch nimmt, so können wir nicht umhin, es uns zu gestehen, dass ein tieferes Verständnis für diese edle Persönlichkeit jenen geistlichen Dramatikern fast ganz gefehlt haben muss. Allüberall wurde Johannes der Täufer im Mittelalter gefeiert und verherrlicht; aber auf der Bühne jener mittelalterlichen Zeiten ist er ein seltsamer Fremdling, ein verständnisloser Abklatsch dessen, was die Bibel bietet. Diese Tatsache zeigt uns wieder so recht, wie sehr eine äussere Heiligenverehrung dem Ein-

dringen in die wahre Geistesgrösse und Erhabenheit der grossen Gestalten der christlichen Kirchengeschichte hinderlich ist. Allerdings dürfen wir zur Entschuldigung jener Dichter nicht unbetont lassen, dass, dadurch dass sie den Johannesstoff in einen grösseren Zusammenhang hinein bezogen haben, die freiere Entwicklung dieses vielversprechenden Sprösslings durch das dichte, herumstehende Gebüsch allzusehr gehemmt und beschränkt gewesen ist. Das aber vermissen wir nur ungern, dass nicht einmal der Versuch gemacht ist, die durch die Bibel gegebene, unvermittelte und abgerissene Handlung auch nur einigermassen zu vertiefen und innerlich auszubauen. Hie und da finden sich allerdings originelle Ansätze; aber es hat die Fähigkeit gefehlt, sie lebenskräftig dem Ganzen organisch einzuordnen.

Die sonst so lebhafte Wechselbeziehung zwischen bildender Kunst und dramatischer Dichtung scheint bei der Johannesdramatisierung fast völlig aufgehoben zu sein. Nur auf einen Punkt will ich ganz kurz hinweisen. Schon im Mittelalter wurde der Tanz der Salome häufig zum Gegenstand bildlicher Darstellung gemacht, zum erstenmal — soweit mir bekannt ist — auf der mit Reliefen versehenen Bernwardssäule zu Hildesheim aus dem Jahre 1002 (vgl. Bredt: „Die Bilder der Salome“ in „Kunst für Alle“ XVIII, 249—254). Ich erinnere ferner an die berühmten alten Bronzetüren von St. Zeno in Verona, an ein Wandgemälde im Dom zu Braunschweig und an eine Skulptur im Grossmünster zu Zürich. Die Tänzerin ist stets dargestellt als ein kunstgeübtes Spielweib. Dass diese Auffassung auch in der Literatur nicht unbekannt ist, beweist uns schon eine Stelle aus dem Leben des Johannes der Frau Ava, wo es von der Herodiastochter heisst: „Si spranch als ein spilwîp, vil gevüege was ir lîp“.

Was ist, im Gegensatz zu diesem drastischen Ausdruck, der Tanz des Mädchens in den meisten betrachteten Dramen, dieser Tanz, der doch den Höhe- und Wendepunkt der Handlung bildet? Im letzten Grunde werden wir diesen und ähnliche Mängel dem dürftigen psychologischen Verständnis unserer Dramatiker zuschreiben müssen, die sich damit begnügt haben, dass etwas so gekommen ist, die sich aber keine Rechenschaft darüber gegeben haben, wie und warum es so geworden ist.

Und ich sage wohl nicht zuviel, wenn ich behaupte, dass dies vielleicht mit einem Grundzug des mittelalterlichen Geistes überhaupt zusammenhängt.

„Mit den Passionsspielen haben unsere Vorfahren uns zur Andacht und Frömmigkeit reizen wollen und mit dem St. Dorotheenspiel haben sie uns angezeigt, wie wir uns durch keinerlei Weise von Gott oder von seinem Wort und seiner Liebe weder durch Verfolgung noch durch Trübsal sollen abwendig machen lassen, gleichwie die hl. Dorothea getan, die ihren Leib und Leben lieber um Christi und seines Wortes willen hat verlieren wollen, als der Abgötterei dienen und von Gott abfallen. Solches Spiel ist auch von des hl. Johannis des Täufers Enthauptung und viele andere mehr gewesen, wie jedermann bass weiss, denn ich sagen kann". So schreibt Joachim Greff in der Vorrede seiner Übersetzung der Aulularia aus dem Jahre 1535. Auf welches Johannesdrama er hier anspielt, wissen wir nicht. Von zwei uns nicht erhaltenen Johannesdramen haben wir Kunde. Im Jahre 1515 wollten einige vom Klerus zu Frankfurt a. M. ein Spiel von St. Johannes aufführen lassen, ein anderer Geistlicher nicht nur dasselbe Drama sondern auch noch auf Lichtmess die Geburt und auf Pfingsten die Passion; in beiden Fällen wurde jedoch die Erlaubnis verweigert. (Froning, Drama des Mittelalters, S. 546.) Ebenso erwähnt Wackernell in seinen „altdeutschen Passionsspielen aus Tirol" auf Seite CCXXXIV ein Spiel von Johannis des Täufers Enthauptung zu Hall i. T. aus dem Jahre 1529.

Besonders ist der Verlust des Frankfurter Johannesdramas zu beklagen. In dem zweiten Frankfurter Volksschauspiel von 1493 ist ja die Geschichte des Johannes bekanntlich ganz fortgefallen, und es ist anzunehmen, dass wir in dem Spiel von 1515 ein Sonderdrama zu erblicken haben, das aus dem älteren Text hervorgegangen ist. Besonders interessant wäre auch das Verhältnis dieses Johannesspiels zur Johannesdramatisierung im Alsfelder Passionsspiel.

Das erste uns erhaltene selbständige Johannesdrama stammt aus dem vierten Jahrzehnt des XVI. Jh. Es ist die **„Tragoedia von Herode und Joanne dem Tauffer, inn Deudsche Reymen verfasset, durch Joannem Krügingerum, Vallensem 1545.**

Gedruckt in der Churfürstlichen Stadt Zwickaw durch Wolffgangum Meyerpeck 1545". Soweit mir bekannt ist, existiert nur ein Exemplar davon, das sich in der königlichen Bibliothek zu Berlin befindet, dem aber zwei Blätter (Eiiij und Ev.) fehlen. Es ist die erste Behandlung des Johannesstoffs durch einen Protestanten. Zur Zeit der Abfassung war Krüginger Schulmeister in Crimmitschau i. S. Dem Stück selbst ist ein Argument vorausgeschickt, das in gereimten deutschen Kurzzeilen über den Inhalt Auskunft gibt. Wir werden auf diese Neuerung noch später zurückzukommen haben. Die Anfangsbuchstaben jeder Zeile des Arguments ergeben das Akrostichon „Herodes und Johannes" — eine damals recht beliebte Spielerei. Es treten im ganzen 22 redende Personen auf. Der Vers ist die bekannte vierfüssige Kurzzeile; die Bühnenanweisungen sind lateinisch. Krüginger hat anscheinend nach Reinheit des Verses gestrebt; aber trotzdem finden sich nicht selten Verletzungen des Worttones. Obwohl der nicht unbegabte Verfasser sich um Kürze redlich bemüht, verfällt er doch öfters in leere Redseligkeit, besonders in den moralisch-didaktischen Partien. Man merkt, um mit Scherer in seinem Artikel über Krüginger in der A. D. B. XVII, S. 236 zu sprechen, überall gute Absichten, aber eine ungeübte Hand. Die Charakteristik zeigt nur recht dürftige Ansätze, um so mehr aber kommt es Krüginger auf die Herausarbeitung drastischer Effekte an.

Die Absicht, die er mit seinen geistlichen Spielen bezweckt, hat er in der Vorrede seines „Lazarus" einmal deutlich ausgesprochen. „Wenn ein Christenmensch solch Spiegel klärlich vor Augen sicht handeln und gleich wie ein hübsch Gemälde mit allen seinen Farben angestrichen vor ihm sicht, so ist nicht müglich, es muss ihn bewegen und zu Herzen gehn".

In fünf kurzen Akten entrollt sich das Spiel vor unseren Augen. Zunächst spricht Johannes in einem Monolog von der Busse. Aus dem sich anschliessenden Gespräch zwischen Herodes und Herodias erfahren wir das Notwendigste aus der Vorgeschichte. Bei all dem Freudenleben durchbebt den König die eine Furcht, Herodias könne sich wieder ihrem ersten Gemahl, dem er sie geraubt hat, zuwenden. Als ihm aber das Weib ihre Treue versichert, preist er sich glücklich. Er verspricht

ihr, alles zu erfüllen, was ihr Herz begehrt, und ihr keinen Wunsch ungewährt zu lassen. In diesen beiden ersten Szenen ist ein drohender Konflikt bereits angedeutet; denn es ist klar, dass der Bussprediger zu dem Lasterleben am Hofe nicht schweigen wird. Andererseits ist aber auch das Motiv des leichtsinnigen Versprechens leise angeschlagen. Durch seine Trabanten vernimmt Herodes im nächsten Akt von dem Wüstenprediger Johannes und, da er sehr begierig ist, diesen neusten Propheten zu hören, begibt er sich dorthin, wo der Täufer sich gerade aufhält. Mit Macht dringen dem königlichen Sünder die Worte entgegen: „Die Zeit ist kurz, eure Sünde ist gross!“ Als Johannes den König erblickt, wirft er ihm vor, dass er „wider Gott, Recht und Ehr“ mit Gewalt seines Bruders Eheweib entführt habe. Obwohl sich Herodes über die kühne Sprache seines Untertanen sehr entrüstet, lässt dieser sich nicht einschüchtern. „Bekehr dich bald, das rath ich dir, wenn du willst anders folgen mir; sonst wirst du kommen in die Pein, darin die Sünder ewig sein!“ ruft er ihm entgegen. Nun lässt ihn Herodes in den Turm werfen; er würde den unbequemen Mann zwar am liebsten ganz aus dem Wege räumen lassen, aber er fürchtet das Volk (Evang. Matth. XIV Vers 5).

Noch weiss Herodias nichts von Johannes und seinem Vorgehen. Um sich Rats von ihr zu erholen, macht Herodes ihr davon Mitteilung. „Es ist ein fremder heiliger Mann, der spricht, dass ich meim Bruder hab Euch als ein Dieb gestohlen ab; soll Euch deshalb gar lassen stahn“. Da bricht die Königin in Tränen aus und fordert den König auf, Rache an dem losen Mann zu nehmen. Als sie aber hört, dass der Schelm bereits hinter Schloss und Riegel liegt, freut sie sich wieder. Mit einer furchtbaren Drohung gegen den Täufer schliesst der erste Akt.

Zu Beginn des zweiten Akts sehen wir drei Jünger des Johannes, deren einer den anderen von dem Schicksal des Meisters berichtet. Sie beschliessen, den Gefangenen aufzusuchen und ihm gleichzeitig von Jesus, dem neuen Propheten zu erzählen, um seine Meinung über ihn zu vernehmen. Johannes entsendet sodann zwei von ihnen zu dem Wundertäter, ihn zu fragen, ob er der wahre Messias sei. In der zweiten Szene sehen wir nun Christus selbst, der mit seinen Wundern den Fragestellern Ant-

wort erteilt. Die letzte Szene des zweiten Akts zeigt die rachsüchtige Herodias im Gespräch mit ihrer Tochter. Dem Täufer rückt das Verhängnis immer näher; denn die Königin will nicht eher ruhen, bis sie ihren Todfeind vernichtet sieht. Weiberlist soll sie zum gewünschten Ziele führen. Während so dem Johannes das Verderben beschlossen wird, erhält er die Antwort seiner Jünger. Er erkennt daraus mit Befriedigung, dass Jesus tatsächlich der Messias ist, der die Welt erlösen soll; so kann er nun mit Ruhe dem Tod ins Auge schauen. Denn er hat seine Mission vollendet, sein Tagewerk ist nicht umsonst gewesen, ja es scheint selbst, dass sein Busswort bei Herodes nicht ohne Erfolg geblieben ist.

Der König besinnt sich im folgenden plötzlich darauf, dass sein Geburtstag sei, und er beschliesst, dem Adel seines Landes ein Gastmahl zu geben. Gleich bei Begrüssung der Gäste im vierten Akt wird das Wunschmotiv wieder angeschlagen. Der über das rasche Erscheinen der geladenen Fürsten erfreute König stellt diesen eine Bitte anheim. Krüginger wollte offenbar damit das überaus leichtsinnige Versprechen des Herodes beim Tanz der Tochter vorbereiten. Die nächsten Ereignisse folgen in engem Anschluss an die Bibel. Die Fürsten bestimmen den König zum Halten seines Wortes. All das hat sich noch vor Beginn der Mahlzeit zugetragen.

In der nächsten Szene holt der „Carnifex“ sein Opfer aus dem Kerker mit der trivialen Henkerphilosophie „Bück dich nieder und gieb dich drein; es kann und mag nicht anders sein!“ Johannes befiehlt seine Seele Gott dem Herrn. Auf der Schwelle des Gefängnisses findet die Enthauptung statt; so war es leicht möglich, einen nachgemachten Kopf unterzuschieben. Als die Tochter das Haupt in den Saal bringt, steht der König traurig auf, und die Gäste folgen ihm. Herodias aber frohlockt mit ihrer Tochter über das Gelingen des listigen Planes.

Bis dahin haben wir uns auf nicht unbekanntem Boden bewegt. Der Schluss des Krügingerschen Johannesdramas führt uns auf ganz neue Bahnen. Zunächst hören wir da die Entrüstung eines Trabanten, dass Herodes, der Weiberknecht, nicht Herr im Hause ist. Er will seinen Dienst verlassen, zumal er gehört hat, dass der König beim Kaiser zu Rom hart angeklagt

sei, und seine Schandtaten bald gestraft würden. Die letzten Worte des Trabanten und des vierten Aktes überhaupt „Ihr Herrn, ihr werdt es alle sehn, das Spiel wird mächtig bös ausgehn!“ leiten zum letzten Akt hinüber. Dieser fünfte Akt ist eine grosse Totentanzszene. Das Auftreten des „Mors“ ist uns ja bereits im Alsfelder Volksschauspiel begegnet. Es erscheint der Tod mit Salome. Unter den Worten: „Mit mir musst du in meinen Reihn, da deinesgleichen viel in sein!“ erwürgt er sie. Inzwischen ersticht sich Herodes — man denkt dabei unwillkürlich an den Selbstmord Herodes des Kindermörders in den Dreikönigsspielen — der von einem kaiserlichen Legaten abgesetzt ist, um Not und Elend zu entgehen. Von seiner Leiche hinweg führt Mors der Tod endlich die jammernde Königin, um sie der Hölle zu überliefern.

In dem Epilog wird ganz in Hans Sachsischer Manier noch eine vierfache Lehre aus dem Stück gezogen. Johannes sei ein Beispiel, wie die Wahrheit oft unterliegt, wie aber Gott die Seinen nicht verlässt, und ihr Untergang nicht ungerochen bleibt; dass Gott auch Trübsal und Leiden über seine Kinder verhängt, worüber diese aber nicht verzagen sollen und schliesslich, dass viele ein besseres Leben beginnen sollen, damit es ihnen nicht ergehe, wie dem herodianischen Hause.

So ist es denn lediglich Johannes der Martyrer um der Wahrheit und Gerechtigkeit willen, den uns Krüginger vorführt. Diese eine Seite hat er auch leidlich herausgearbeitet, alle übrigen aber vollständig vernachlässigt. Es ist kein Zweifel, dass dieses Johannesdrama den beabsichtigten Eindruck auf die Zuschauer nicht verfehlt hat, zumal, da der Verfasser reichlich äussere Mittel, — die ja stets auf die breiten Massen wirken — seinem lehrhaften Zweck dienstbar gemacht hat.

Ein Jahr nach Krügingers Johannesdrama erschien in Köln das Werk des neulateinischen Dramatikers **Jacobus Schoepper,** betitelt: **„Johannes decollatus“, Coloniae 1546;** ein zweiter Druck unter dem Titel „Ectrachelistis sive Johannes decollatus“ Tremoniae 1552, und endlich ein dritter (nach dem Tode des Verfassers) zu Strassburg im Jahre 1565.

Was Schoepper selbst betrifft, so kann ich mich wohl mit einem Verweis auf die grundlegende Arbeit Dörings im 1. Heft

seiner „Geschichte des Gymnasiums zu Dortmund“ (Dortm. Progr. von 1874) begnügen. Der „Johannes decollatus“ ist das erste und zugleich auch das beste Werk des Dortmunder Humanisten. Die Entstehung des Werkes reicht bereits in das Jahr 1544, wo Schoepper als Seelsorger und Religionslehrer des kurz zuvor (1543) gegründeten Dortmunder Gymnasiums nachweisbar ist. Für die Aufführungen der Schüler dieses Gymnasiums ist das Drama auch verfasst. Wenn Edward Schroeder in der A. D. B. (XXXII, S. 374) am Schlusse seines trefflichen Artikels über Schoepper sagt, dass der Schulmeister in ihm mehr und mehr den Dramatiker erstickt habe, so gilt dieses Wort bereits von dem „Johannes“. Aber wir wollen auch nicht vergessen, dass das Schuldrama anders beurteilt sein will, als das Volksdrama. Gerade der „Johannes decollatus“ beweist uns, wie sehr Schoeppers unstreitig grosses dramatisches Talent durch die enge Fessel des beschränkten Schulzwecks gelitten hat. Bei der Lektüre des Werkes begegnet man auf Schritt und Tritt seinen klassischen Vorbildern, vor allem Plautus und Terenz. Von den zeitgenössischen Dramatikern haben ihn der Niederländer Georg Macropedius († 1558) und der in Basel dichtende Sixt Birck (Xystus Betulejus; † 1554) am deutlichsten gefördert und beeinflusst.

Obwohl Schoepper einen verhältnismässig grossen Personenapparat herangezogen hat, geht es selbst bei der Massenszene im ersten Akt sehr geordnet zu. Die Volksscharen sind zu dem Wüstenprediger hinausgezogen; jede Gruppe, die Pharisäer, die Kriegsleute und die Zöllner, hat ihren Sprecher. Auch Herodes hat sich zu Johannes begeben; er und sein Gefolge erheucheln Busseifer. Aber der Prophet durchschaut sie und richtet an den König eine harte Strafpredigt. Man muss sagen, dass diese in flammenden Worten eines heiligen Zornes gehaltene Rede ein wahres Muster von eifernder Beredsamkeit ist. Schoepper hat darin einen Beweis gegeben, dass er etwas von seinen klassischen Vorbildern gelernt hat; seine eigene Tätigkeit als Prediger hat ihn sicherlich ebenfalls gefördert. Auf den König haben die Worte des Busspredigers ihren Eindruck nicht verfehlt. Am besten merkt das sein Buhlweib. Nachgelassen hat seine ausgelassene Fröhlichkeit, nachgelassen hat aber auch ganz besonders die Zärtlichkeit zu Herodias. Die zurückgesetzte Ge-

liebte sucht Zuflucht bei ihrem Vertrauten, dem Narren. — Die Narrenrolle unter dem Namen „Lappa“ findet sich zuerst in den Dreikönigsspielen; dort ist er beim Kindermord einer der Hauptkehlabschneider. Ein literarischer Zusammenhang wird hier wohl nicht vorliegen; wir werden uns das Auftreten des Narren in unserem Drama vielmehr aus dem allmählichen Eindringen der komischen Figur in das Drama zu erklären haben. — Die komische Figur in der Gestalt des Narren tritt also hier zum erstenmal in einer Johannesdramatisierung auf. Von ihm erfährt das Weib den Grund der Sinnesänderung des Herodes. Unter Aufbietung aller ihrer Kräfte erreicht Herodias endlich die Gefangennahme des Täufers, ihres Todfeindes. Johannes selbst ahnt sein Schicksal; er freut sich, dass er bald den Seelen der verstorbenen Gerechten, die mit Sehnsucht den Tag ihrer Erlösung erwarten, die trostvolle Kunde von der bevorstehenden Befreiung überbringen kann. Auf dieses Motiv, das hier zum erstenmal verwendet ist, werden wir noch einmal ausführlicher zurückzukommen haben.

Für die Gastmahlszene hat selbst ein Schoepper keine innere Verknüpfung mit dem Vorhergehenden, ein Fehler, an dem bisher alle Johannesdramatisierungen gekrankt haben. Dafür aber hat der Dichter für die Tanzszene einen individuellen Zug; es ist eine „saltatio gallica sive italica“, die hier zur Aufführung gebracht wird. Sehr bezeichnend also ein ausländischer Tanz! Freilich ist die Bezeichnung etwas zu allgemein gehalten; aber immerhin genügt diese Erwähnung, um zu wissen, dass dabei an einen sinnberückenden, welschen Tanz zu denken ist, der auch seine Wirkung denn nicht verfehlt. Die Hinrichtung selbst geschieht nicht auf der Bühne. Mit Hohngelächter empfängt die wuterfüllte Herodias das Haupt des Todfeindes und überschüttet es mit Schmähungen. Das peinliche Ereignis bei der Tafel hat verwirrend auf den König und seine Gäste gewirkt. Um ihnen Zerstreuung zu machen, schlägt die Königin einen Spaziergang vor. Das Drama endet mit einer Klage der Jünger des Johannes um ihren gemordeten Meister.

Zu bemerken ist noch, dass Schoepper jeden der fünf Akte seines Johannesdramas, im Anschluss an seine humanistischen Vorbilder, mit einem Chorgesang schliessen lässt.

Zusammenfassend lässt sich von diesem Werke des Dortmunder Humanisten sagen, dass es sich durch geschickte dramatische Anlage und lebensvollen Dialog auszeichnet. Das grösste Lob aber verdient Schoepper durch seine treffliche Charakteristik. Von Ehrfurcht und Bewunderung für den unerschrockenen Prediger von Wahrheit und Gerechtigkeit erfüllt, hat er die poetische Kraft besessen, ein lebensvolles Bild des Johannes zu entwerfen. Endlich einmal ein Johannes, wie wir ihn solange vergeblich gesucht haben! Freilich hat Schoepper seine biblische Quelle mit sorgfältiger Auswahl benutzt; nur wenige Züge hat er ihr entlehnt, aber er hat sie dann auch um so sicherer verarbeitet, um das Ganze in einem einheitlichen Gusse herzustellen. Alle seine Gestalten besitzen Inhalt und ihr ganz charakteristisches Gepräge. Dieser zielbewusste, furchtlose Johannes, den selbst ein Herodes mit der Zeit schätzen lernt! Und weiterhin der Seelenkampf des Königs! Mit welch feiner psychologischen Kunst hat ihn der Dichter entwickelt! Dem Herodes Schoeppers ist es ernst mit seiner Sinnesänderung, und der Zwiespalt, in den ihn die Bitte der Tänzerin bringt, ist ein furchtbarer. Endlich Herodias, dieses bestrickende Weib, ausgerüstet mit allen Mitteln ihres Geschlechts, leidenschaftlich bis zur hyänenhaften Grausamkeit! Diese Vorzüge der dramatischen Kunst Schoeppers lassen es verstehen, dass sein Johannesdrama einen bedeutenden Einfluss auf die Schuldramatik ausgeübt hat. Aber noch mehr als dies! Der Rektor der Schule zu Harlem Cornelius Schonaeus († 1611) hat es in seinem „Baptistes“ sogar gründlich ausgeschrieben.

Abseits von der seitherigen Behandlung des Johannesstoffs steht das Johannesdrama eines Engländers, das ich nicht so sehr der Vollständigkeit halber erwähne, als vielmehr deshalb, weil es eine ganz besondere Seite aufweist. Es ist der **„Archipropheta“** des Rektors der Theologie am Merton College zu Oxford, **Nicolaus Grimoaldus,** aus dem Jahre 1548. Das Drama ist also verfasst unter der Regierung Eduards VI., der bekanntlich Dogma und Ritus der englischen Kirche streng protestantisch gestaltet hat. Dadurch, dass Grimoald eine einseitig konfessionelle Tendenz in den Johannesstoff hineingelegt hat, hat er ihn in den Dienst einer schmählichen Polemik gestellt.

Johannes und die Pharisäer stehen sich bei Grimoaldus gleichsam als Protestant und Katholiken gegenüber; in seiner Busspredigt ergeht sich Johannes mit wütender Leidenschaftlichkeit über die Römlinge in Pharisäergestalt. So kommt es auch, dass bei Grimoaldus die Intrigue der Pharisäer gegen den Prediger weit um sich greift. Dagegen fehlt bei ihm die Tadelrede des Erzpropheten gegen Herodes, — und es ist nicht recht einzusehen, warum der Verfasser darauf verzichtet hat. In ihren Gemächern hält Johannes dem König und der Königin ein Privatissimum, von dem wir aber nur indirekt erfahren. Herodes ist ein Weiberknecht, dem jede freiere Entschliessung fehlt.

Ein ganz neuer, seltsamer Zug besteht darin, dass die Königin vor der Tanzszene den Gefangenen zum Stillschweigen zu bewegen sucht. Ihr Bemühen prallt an der furchtlosen Mannhaftigkeit des Johannes ab. An und für sich ist das ja ein recht origineller Zug. Aber wird sich wohl eine Herodias, wie sie uns Grimoaldus schildert, dazu herbeigelassen haben? Kam es ihr überhaupt nur darauf an, Schweigen von Johannes zu verlangen? Oder war es nicht vielmehr der Kopf des Mannes, der sie tödlich gekränkt hatte, den sie um jeden Preis fordert? Für Herodes mag ein solcher Versuch, den Prediger zum Schweigen zu bewegen, zu Recht bestehen, für die beleidigte Buhlerin aber ist er ein psychologisches Unding.

Ich erspare es mir, näher auf Grimoaldus Johannesdrama einzugehen. Gegenüber Schoeppers „Johannes decollatus“ ist der „Archipropheta“ des Oxforder Theologen ein recht mittelmässiges Machwerk. Nur in der ersten Szene, in der des Verfassers konfessionelle Polemik durchbricht und vielleicht noch in der Herodiasszene des dritten Aktes, wo die Königin mit leidenschaftlicher Beredsamkeit die Gefangennahme ihres Todfeindes bewirkt, pulsiert dramatisches Leben. Für eine Gestalt, wie Johannes, fehlte einem Grimoaldus offenbar jedes tiefere Verständnis. Anders als mit der inhaltlichen, steht es mit der formalen Seite. Der Verfasser schreibt ein sehr flottes Latein; auch auf das Metrum hat er nicht geringe Sorgfalt verwendet. So ist z. B. der Übergang von Senaren zu Dimetern in der eben erwähnten Herodiasszene des dritten Aktes äusserst glücklich

gewählt; sie kennzeichnen trefflich das Hastende ihrer wuterfüllten Rede.

Damit sind wir am Ende unserer Einführung angelangt. Wenn wir nun den zweiten Teil, die betrachteten drei Johannesdramen, noch einmal kurz überschauen, so fällt uns da die gänzlich andere Behandlungsweise des Stoffs, im Vergleich zu derjenigen im ersten Teil, auf. Den Boden des mittelalterlichen Volksschauspiels im eigentlichen Sinne, haben wir bereits bei Krüginger verlassen, vollends aber bei den beiden Humanisten. Keine der drei betrachteten Dichtungen ist aus der Johannesdramatisierung eines Mysteriums hervorgegangen. Die drei Spiele der Frankfurter Gruppe haben sämtlich das Leben des Johannes von seinem öffentlichen Auftreten bis zu seinem tragischen Ende auf die Bühne gebracht. Christushandlung und Johanneshandlung waren durch die Taufe Jesu eng miteinander verbunden. Bei Krüginger tritt Christus zwar noch in der Botschaftsszene kurz auf, bei Schoepper und Grimoaldus aber ist auch dieser letzte Zusammenhang gänzlich geschwunden. Dabei ist ja die Scheu, Christus auf die Bühne zu bringen, unverkennbar, eine Scheu, die das mittelalterliche Volksschauspiel durchaus nicht gekannt hat. Krüginger hat sein Spiel „Tragoedia von Herode und Joanne", Schoepper „Johannes decollatus" überschrieben. Beides ist für den Inhalt ganz bezeichnend; denn es ist lediglich der tragische Konflikt des Johannes mit Herodes, den sie vorführen. Die Bezeichnung des Johannesdramas des Grimoaldus „Archipropheta" ist eine rein äusserliche.

Johannes Aals Tragödie von Johannes dem Täufer.

Wir kommen nun zur letzten Dramatisierung des Johannesstoffs aus der ersten Hälfte des XVI. Jh., zu Aals Johannesdrama aus dem Jahre 1549 — und damit zu dem eigentlichen Gegenstand unserer Untersuchung. Im voraufgehenden haben wir die Geschichte der Johannesdramatisierung bis auf Aal verfolgt, einmal um überhaupt über diesen interessanten Gegenstand, über den eine Voruntersuchung noch gänzlich fehlt, zu orientieren, dann aber auch besonders deshalb, weil wir so die Behandlung des Stoffs durch Aal um so besser verstehen und auch würdigen können. Bevor wir aber zu dem Werke übergehen, wollen wir uns erst kurz mit dem Verfasser bekannt machen.

I. Kapitel

Zur Biographie des Verfassers.

Johannes Aal stammte aus Bremgarten im schweizerischen Kanton Aargau. Aus den Jahrzeitbüchern des Pfarrstiftes St. Ursus in Solothurn (abgedruckt in I. Amiets Werk „Das St. Ursus Pfarrstift der Stadt Solothurn", Solothurn 1878) ersehen wir, dass sein Vater ebenfalls Johannes (Hans) hiess; über Herkunft und Stand des Vaters ist nichts bekannt. Die Mutter hiess Katharina und war eine geborene Füchslin. Johannes war offenbar der einzige Sohn seiner Eltern; seine Schwester Verena heiratete einen Bremgartner Bürger, Wagner, und aus dieser Ehe ging der lateinische Schulmeister und Drama-

tiker Johannes Wagner oder Carpentarius hervor, wie sich der humanistisch gebildete Magister, der Sitte der damaligen Zeit entsprechend, zu nennen beliebte. Über das Geburtsjahr Aals wissen wir ebensowenig etwas, wie über seine Jugendzeit. Nur so viel steht fest, dass der bedeutende Humanist Glareanus (Heinrich Loriti aus Mollis im Kanton Glarus) sein Lehrer gewesen ist. Was Glareanus selbst betrifft, so kann ich mich wohl mit einem Verweis auf die beiden grundlegenden Schriften über ihn begnügen, die ältere „Heinrich Loriti Glareanus, seine Freunde und seine Zeit. Biographischer Versuch von Dr. H. Schreiber, Freiburg 1837" und eine neuere „Glarean, sein Leben und seine Schriften von O. F. Fritzsche, Frauenfeld 1890". Von 1514–1529 lehrte Glarean, mit Unterbrechung durch die Jahre 1517—1522, neben Erasmus von Rotterdam an der Universität Basel. In dieser Zeit wird Johannes Aal zu den Füssen seines Landsmannes gesessen haben. 1529 wird Aal ein junger Priester genannt. Wir können demnach seine Studienzeit in das zweite Jahrzehnt des XVI. Jh. ansetzen und daraus nun einen weiteren Schluss auf sein Geburtsjahr ziehen. Aal wird demnach zu Beginn des XVI. Jh. geboren sein.

Im Jahre 1529 wird der junge Johannes Aal versuchsweise zum Pfarrer seiner Heimatstadt Bremgarten gewählt (P. Weissenbach: Die Reformation zu Bremgarten im VI. Bd. der „Argovia", S. 29). Zu Anfang dieses Jahres hatte sich der Dekan Bullinger, der Vater des bekannten Züricher Reformators und Kirchenhistorikers Heinrich Bullinger, auf der Kanzel zu Bremgarten offen zur neuen Lehre bekannt. Der Rat drang auf Absetzung des Mannes, aber die Gemeinde stimmte für die Reformation. Bullinger wurde schliesslich doch entlassen, und nun wurde „uf versûchen angenommen H. Hans Aal, was ouch von Bremgarten pürtig und jung. Wie nun derselb der gmeind unangenehme spis us des bapsts hafen anrichtet, woltend die burger, die hievor den dechan gern gehept, den Aalen nit me hören, schrüwend daruf, man sölte inen geben ein pfarrer, der inen das evangelium recht prediget". (Bullingers Reformationsgesch. II, S. 60.) Die Bewegung griff immer weiter; Hans Aal, der Eiferer für die alte Lehre wurde beurlaubt, und Zürich um Zuweisung eines evangelischen Pfarrers ersucht. So musste Aal aus seiner

Heimatstadt, in der alsbald die Reformation vollständig durchgeführt wurde, weichen.

In diesem Jahre 1529 hatte auch sein Lehrer Glarean Basel verlassen. Anfangs war der Schweizer Humanist der neuen Lehre geneigt gewesen; Luthers Schrift „Von der babylonischen Gefangenschaft der Kirche" aus dem Jahre 1520 hatte ihn mit Begeisterung erfüllt; mit Zwingli stand er in herzlichem Briefverkehr. Im Laufe der nächsten Jahre wurde er aber, hauptsächlich unter dem Einflusse des Erasmus, ein Gegner der Reformatoren, weil sie, wie in Humanistenkreisen gesagt wurde, die Studien unterdrückten. Der Aufenthalt in Basel wurde Glarean nun mehr und mehr verleidet, und so wandte er 1529 der Stadt den Rücken und siedelte nach Freiburg i. B. über, wo man ihn freudig begrüsste und wo er als hochgefeierter Lehrer bis zu seinem Ende verblieb (1563). Dort in Freiburg hielt sich nun auch Aal nach seiner Vertreibung aus Bremgarten u. a. auf. Er verkehrte hier mit seinem ehemaligen Lehrer, der ihn jedenfalls eingeladen hatte; beide teilten ja ein ähnliches Schicksal. Ob es sich nur um einen vorübergehenden Besuch handelte, oder ob Aal sich längere Zeit in Freiburg aufgehalten hat, um hier seine Studien zu vervollständigen, ist nicht festzustellen. Nur soviel wissen wir, dass der berühmte Humanist den jungen Aal als tüchtigen Theologen, Sprachkundigen und Mathematiker rühmt, insbesondere aber dessen hervorragende Kenntnisse in der Musik, im Orgelspiel und im Vortrag Josquinischer Motetten hervorhebt. „Accessit huic cantioni id laudis, cur Jusquinicis inserere cantibus minus dubitarim, iudicium eruditissimi viri D. Joannis Ali, eiusdem ecclesiae divini verbi praeconis ac ecclesiasticae, qui non parvum ornamentum studiis illis gravioribus, ut Theologiae sacrarumque literarum esse existimavit, si linguarum peritiam ad ea ac mathematicas adferret disciplinas atque inter eas quidem maxime sacrae religionis presbyterum decere, ut sciat musicen; nec virum opinio fefellit: Evasit hic in dinoscendis musicis eruditissimus. Nec defuit nobis in hoc opere ipsius opera, cum Friburgi ad Herciniae sylvae caput mecum degeret, cum organo suo me, tum simul Jusquinica cantando saepius recrearet" heisst es in Glareans Dodekachord, Buch III, Kap. 24 (nach der Baseler Ausgabe von 1547).

Vielleicht war es eben die Musik, die die beiden Männer aneinander fesselte. In dem gleich zu erwähnenden Briefwechsel Glareans mit Aal wird vornehmlich über musikalische Themen gesprochen und im Jahre 1547 hat Glarean seinem Freunde sein bedeutendstes musikalisches Werk, den Dodekachord gewidmet.

Inzwischen hatte Johannes Aal eine sichere Lebensstellung gefunden. Wie aus B. Frickers „Geschichte der Stadt Baden" S. 653 hervorgeht, wurde er „plebanus", also Leutpriester in Baden im Aargau; das Jahr ist unbestimmt. Im Februar 1538 fanden zwischen Rat und Bürgern der Stadt Solothurn und dem Kapitel Verhandlungen über die Berufung des Magister Johannes Aal zum Stadtprediger und über die Verleihung eines Kanonikats an ihn statt. Dem Begehren wurde „salvis juribus" entsprochen. „Anno 1538, Mitwochen nach Matthiae hat ein löblicher Magistrat zu Solothurn, krafft habender Collatur, die Predicatur und Cantzel in der Stifftskirchen zu St. Ursen, dem gelehrten Prediger Herrn Johansen Aal verliehen" (Franz Haffner: Kleiner Solothurn. Schawplatz II S. 224). Im Jahre 1544 starb der Propst Bartholomäus von Spiegelberg, der letzte Spross dieses alten Solothurnischen Adelsgeschlechts. Nach einem Stiftsprotokoll wurde Aal in Gegenwart der Schultheissen und des Ratschreibers am 30. Juni, der „feria secunda ante festum Visitationis Deiparae Virginis" des Jahres 1544 zu seinem Amtsnachfolger ernannt — sicherlich ein Zeichen dafür, dass er sich als Seelsorger und Prediger grosser Beliebtheit erfreute. Bis zum Jahre 1550 hatte Stiftsprobst Aal keine Chorherrnpfründe genossen, sondern nur die Präbende des Predigers, weil er das Predigeramt nicht abgeben wollte. Nachdem er jedoch im Juni 1550 auf die Prädikatur Verzicht geleistet hatte, wurde ihm am Maria-Magdalenenabend (22. Juli) vom Kapitel das Kanonikat verliehen.

Wie wir bereits oben kurz angedeutet haben, stand Aal in freundschaftlichen Beziehungen zu Glarean. Von diesem Verkehr der beiden Männer ist der Nachwelt ein wertvolles Denkmal erhalten geblieben. Auf der Stadtbibliothek zu Solothurn befinden sich in einem Handschriftenband Briefe des Professors Glarean an den Stiftsprobst Aal. Diese interessanten Akten-

stücke verdanken wir dem unermüdlichen Sammelfleiss eines anderen Schülers Glareans, des Hans Jakob vom Staal, Ritter und Venner der Stadt Solothurn. Dr. E. Tatarinoff hat sie in den „Mitteilungen des Solothurnischen historischen Vereins", Solothurn 1895, herausgegeben. Es sind 9 Briefe, von denen der erste vom 10. Juli 1538, der letzte vom 4. August 1550 datiert ist. Überall weht uns der Hauch echter Freundschaft entgegen, und wir müssen es als einen grossen Verlust beklagen, dass uns nicht auch die Briefe Aals an Glarean erhalten sind. Gleich im ersten Briefe heisst es: „Vix est ullus mortalium, cui ex animo plus faveam, quam tibi, idque tuo merito". Freilich nach der Häufigkeit der Briefe darf die Freundschaft nicht gemessen werden, wie denn auch Glarean im 3. Brief vom 3. Januar 1540 sagt: „Multi amicitias literis metiuntur, a quibus longe mea dissidet opinio. Amicum enim corde metior et animo ac operibus". Von den Briefen Aals sagt Glarean in seinem 5. Schreiben vom 13. November 1542: „Tuas scio ab amico procedere animo, eaque re mihi multo gratissimae". Im nächsten Briefe (vom 15. April 1545) spricht Glarean von der Tätigkeit Aals in Solothurn: „Sed felix, qui dignum aliquod operae pretium agit in Vinea Domini, quemadmodum te agere videmus, qui ecclesiam tuam tam sedulo curas, tam splendide ornas, tam fideliter pascis". Für die persönlichen Verhältnisse Aals bietet dieser Briefwechsel sonst leider keine Anhaltspunkte. Zu jener Zeit studierte in Freiburg i. B. der bereits erwähnte Neffe Aals, Johannes Wagner (Carpentarius); von ihm ist in Glareans Briefwechsel mehrfach die Rede. Der junge Mann zeichnete sich, ebenso wie sein Oheim, im Orgelspiel aus; er war gleichsam das lebendige Glied, das Aal mit seinem Freiburger Freunde verband. Ob Aal dem Freiburger Professor etwas von seinem Johannesspiel geschrieben hat, ist zweifelhaft; in dem 8. Briefe Glareans vom 23. September 1549, der hierfür in Betracht käme, ist darauf kein Bezug genommen.

Vor etwa 6 Jahren fand man in Solothurn das Manuskript eines St. Ursenspieles, das im Jahre 1539 aufgeführt wurde. Da Aal als Verfasser vermutet wurde, habe ich den Text einer eingehenden Untersuchung unterzogen, bin aber zu dem Ergebnis gelangt, dass wir es mit der Abschrift eines älteren Spiels,

wahrscheinlich des durch die Stadtrechnungen bezeugten Ursenspiels von 1502 zu tun haben. Innere und äussere Gründe bewogen mich dazu. Nur einer sei hier kurz erwähnt: Die Rede des letzten Herolds weist auf den hilfreichen Schutz hin, den der hl. Ursus seiner Stadt Solothurn hat angedeihen lassen. Als Beweis werden die beiden Schlachten aus dem Krieg mit dem schwäbischen Bund zu Dorneck und im Bruderholz bei Basel (1499) angeführt. Ein Dichter aus dem Jahre 1539 würde auf diese, über ein Menschenalter zurückliegenden, verhältnismässig wenig bedeutungsvollen Ereignisse in diesem Falle nicht anspielen. Ihm lagen die viel wichtigeren Vorgänge der Jahre 1530 und 1531 näher; 1530, wo in Solothurn selbst der Religionskrieg ausbrach, in dem die Katholiken nur nach hartem Kampfe die Oberhand behielten und gar erst die Schlacht bei Kappel!

Literarisch bemerkenswert ist, dass der Neffe Aals, Wagner, in seinem grossen St. Ursenspiel von 1581 grosse Strecken aus dem älteren Spiel ausgeschrieben hat; — die Bibliothek des Oheims war durch testamentarische Verfügung in den Besitz des Neffen übergegangen.

Die Aufführung des älteren Ursenspiels mag wohl auf Veranlassung Aals, vielleicht auch unter seiner Leitung stattgefunden haben, wie denn auch sonst der Propst den Kult des Stifts- und Stadtpatrons sichtlich gefördert hat. So wurde im Jahre 1544 ein steinernes St. Ursenbild aufgerichtet und im Jahre 1549 ein Gemälde ausgeführt, das die Marter des Heiligen darstellte.

Was die Dramen betrifft, die in der Solothurner Zeit Aals dort aufgeführt wurden, so nennt uns die Solothurner Chronik noch drei: Binders „Verlorener Sohn“ (1543), Rufs „Hiob“ (1549) und die „7 Alter“ (1550). Es ist anzunehmen, dass Aal an der Aufführung dieser Spiele Anteil gehabt hat.

Am 28. Mai 1551 ist Johannes Aal in Solothurn gestorben. In der sogenannten Schmiedenkapelle des alten St. Ursusmünsters vor dem Altar seines Namenspatrons, des hl. Johannes des Täufers, den er durch sein Spiel verherrlicht hatte, fand er seine letzte Ruhestätte. Kurz vor seinem Tode, am Vigiltage des Trinitatisfestes, hat er noch eigenhändig sein Testament geschrieben. Ausser seiner Verwandten, hat er darin besonders

der hungernden Armen und seiner kleinen Freunde, der Chorschüler gedacht. Die Solothurner Chronik nennt ihn einen „gelehrten Mann und guten Prediger“ und ich glaube, nicht zu viel zu sagen, wenn ich hinzufüge, dass Aal auch ein edler Mensch gewesen sein muss. Zu bemerken ist noch, dass Emil Weller in seinem „Alten Volkstheater der Schweiz“, Frauenfeld 1863 und nach ihm W. Scherer im I. Bd. der A. D. B. Leipzig 1875 das Todesjahr Aals mit 1553 falsch angegeben haben. Der Irrtum beruht offenbar auf einer unrichtigen Angabe im Verzeichnis der Pröbste von St. Ursus in der Solothurner Chronik des Franz Haffner aus dem Jahre 1666, der 1553 als Todesjahr Aals nennt. Das richtige durch die Jahrzeitbücher des Pfarrstifts St. Ursus (Amiet a. a. O. Seite 386) bestätigte Datum ist das von uns angegebene. Einen weiteren Beweis für 1551 bildet das Verzeichnis der Verenabruderschaft in Baden, wo, wie wir gesehen haben, Aal plebanus war. Dort heisst es: „Dominus Johannes Anguilla, quondam plebanus in Baden, deinde praepositus et concionator divini verbi apud Salodurum, obiit a. D. 1551“. (Fricker a. a. O. Seite 653.)

II. Kapitel

Zur Bibliographie des „Johannes“.

Der vollständige Titel des Aalschen Werkes lautet: **„Tragoedia Joannis des Heiligen vorlôuffers und Tôuffers Christi Jesu warhaffte Histori / von anfang sines lâbens biss inn das end siner enthouptung. Uss den vier Evangelisten in spils wiss zûsammengsetzt / und gespilt durch ein Eersame Burgerschafft zû Solothurn uff den 21. Julij Anno 1549“.**

Unter dem Titel befindet sich folgender Holzschnitt: Links im Vordergrund der Henker; in seiner linken Hand hält er das Schwert; mit der Rechten reicht er unter grinsendem Lächeln das Haupt des Johannes der Salome hin, die ihm eine Schüssel darreicht. Salome, die von ihrer Amme begleitet ist, trägt einen grossen Federhut auf dem Kopfe. Unten am Boden liegt der halbnackte Leichnam des Johannes; aus der Wunde strömt reichlich Blut heraus. Links sehen wir die Kerkertüre. Im Hinter-

grunde sitzen Herodes und Herodias an einer gedeckten Tafel; oben in der rechten Ecke sieht man ein in zwei Felder geteiltes Wappen. Die Personen erscheinen sämtlich in der Tracht des XVI. Jh.; ihre Gesichtszüge sind, mit Ausnahme derjenigen des Henkers, wenig charakteristisch gezeichnet. Emil Weller hat in seinem „alten Volkstheater“ S. 219 diesen Holzschnitt oberflächlich und falsch beschrieben, wenn er sagt „der Henker reicht der Salome das Haupt auf einer Schüssel dar“.

Diesen eben geschilderten Holzschnitt bei Aal habe ich übrigens merkwürdigerweise genau so in der illustrierten Comoedia Johann Rassers „Vom König, der seinem Sohn Hochzeit machte“ Basel bey Samuel Apiario MDLXXV gefunden, und zwar zum IV. Aktus des ersten Tags, obgleich dieses Bild gar nicht zu der entsprechenden Szene passt. Rassers Spiel ist ja bekanntlich eine Dramatisierung von Matthäus XXII 1—14. Die verstockten Juden haben den Propheten, den Knecht des Königs im Evangelium, enthauptet und „Medea“ kommt, um auf goldener Platte das Haupt zu holen, das ihr einer (!) geschenkt hat. Die Druckangabe wird uns alsbald eine Erklärung dieser seltsamen Erscheinung geben. Aals Werk ist „Getruckt zů Bernn, By Mathia Apiario 1549. Cum Privilegio Regio ad Septennium“, wie wir am Schlusse unter dem Personenverzeichnisse lesen. Dieser Verlag Apiarius ist bis etwa 1565 in Bern nachweisbar; von da ab verschwindet er hier und taucht dann wieder in Basel auf; Samuel, jedenfalls der Sohn des Matthias, ist demnach dorthin übergesiedelt. Es ist also einfach der im Besitz des Verlags befindliche Holzstock noch einmal benutzt worden.

Der „Johannes“ Aals ist anonym erschienen; am Schlusse finden sich die Buchstaben I. A; die Initialen des Verfassernamens; wir werden davon noch zu sprechen haben.

Auf der letzten Seite sehen wir das Druckerzeichen des Verlags Apiarius: Ein Bär klettert, von Bienen umschwärmt, an einem Baum hinauf, um sich Honig zu holen. Unten am Baum liegt ein aufgeschlagenes Buch.

Das Format des Aalschen Druckes ist klein 12°. Das Werk selbst ist heute sehr selten; soweit mir bekannt ist, besitzen nur Solothurn, Zürich, München, Stuttgart und Berlin

ein Exemplar davon. Mir hat dasjenige der Königlichen Bibliothek in Berlin vorgelegen.

III. Kapitel

Die Quellen der Aalschen Johannesdramatisierung.

Ehe wir uns mit dem Inhalte des Aalschen „Johannes" beschäftigen, wollen wir uns zunächst mit den Quellen vertraut machen, die dem Verfasser bei der Bearbeitung seines Stoffes zur Verfügung gestanden haben. Gerade bei diesem Gegenstand ist eine genaue Berücksichtigung der Quellen von weitgehender Bedeutung. Bei anderen, in jener Zeit besonders beliebten Dramatisierungen biblischer Stoffe, wie dem ägyptischen Josef, Tobias, Daniel, Susanna, Esther u. a. m. liegen bestimmte, eindeutig klare Angaben der in Betracht kommenden biblischen Erzählung zugrunde.

Anders bei Johannes dem Täufer! In doppelter Hinsicht nimmt dieser Stoff eine einzigartige Sonderstellung ein. Von ihm berichten zunächst die vier Evangelien; ihre Darstellnng ergänzt sich zwar zum Teil, auf der anderen Seite aber finden sich zwischen den einzelnen anscheinende Widersprüche. Zu dem sind die Berichte — und das muss ich mit ganz besonderem Nachdruck betonen — vielfach von sehr problematischer Natur, problematisch in der Zeichnung der Charaktere, nicht minder aber auch in der Schilderung der Ereignisse selbst. Das alles steht natürlich schon einer deutlichen Gesamtvorstellung und einheitlichen Auffassung erschwerend und hindernd im Wege. Aber damit noch nicht genug! Als zweite Quelle kommt noch Flavius Josephus (38—39 n. Chr.) in Betracht; doch was er bringt, scheint erst recht dazu angetan, die Verwirrung nur noch zu vergrössern. Sein Bericht steht in strengem, unvereinbaren Gegensatz zu der evangelischen Erzählung. Aber wenden wir uns zunächst dieser zu!

Ich gebe zuerst eine Übersicht derjenigen Stellen der Evangelien, die von Johannes dem Täufer handeln.

Matthäus: III; XI 2—19; XIV 1—13; XVI 14; XVII

10—13; XXI 25—32; Markus: I 2—15; VI 14—29; VIII 28; XI 30—33; Lukas: I 5—25 und 57—80; III 1—22; VII 18 bis 35; IX 7—9 und 19; Johannes: I 6—8 und 15 und 19—40; III 22—36; IV 1; V 33—36; X 40—42.

Im dritten Kapitel des Matthäusevangeliums tritt uns Johannes der Täufer zum erstenmal entgegen. Wir hören seine mächtige Busspredigt, den Notschrei der Erde nach dem Befreier, der da kommen soll. Die Stimme der Rufenden erklingt nicht vergebens; von allen Seiten strömen Menschen herbei, um den gewaltigen Propheten zu hören und sich von ihm taufen zu lassen. Auch Pharisäer, diese sonderfrommen Heuchler, und Sadducäer, diese tugendsatten Freigeister, haben sich an den Gestaden des Jordan eingefunden. Furcht und Argwohn treibt sie. Sie sind die Streng-Konservativen, die allem Neuen und Fortschrittlichen, allem, was in seinen religiösen Ansprüchen lebendig ist, allem, was in seinen Bestrebungen über das Gegebene und Überlieferte hinausgeht, ablehnend und misstrauisch gegenüberstehen. Mit rücksichtsloser Schärfe fährt der unerschrockene Prediger dieses Natterngezüchte an und hält ihnen entgegen, dass nur sittliche Tatkraft, nicht aber Naturzusammenhang des Blutes die Anwartschaft auf Gottes Reich verbürge. Mit wenigen Worten berichtet der Evangelist dann noch die Taufe Jesu.

Im XI. Kapitel hören wir von einer Gesandtschaft des inzwischen gefangen gesetzten Propheten an Jesum; wir werden später noch genauer darauf eingehen. Im Anfang des XIV. Kapitels erhalten wir erst kurzen Aufschluss über die Gefangennahme des Täufers. Der Vierfürst Herodes hat in greifen, fesseln und ins Gefängnis bringen lassen. Als Grund wird die Strafpredigt des Johannes gegen die blutschänderische, ehebrecherische Verbindung des Fürsten mit Herodias, dem Weibe seines Bruders angegeben. Herodes hat den unliebsamen Prediger töten wollen, es aber aus Furcht vor dem Volke nicht getan. Bei dem Festmahle an dem Geburtstage des Herodes erfüllt sich das Schicksal des Johannes; die Tochter tanzt, und Herodes verspricht ihr, jeden Wunsch zu erfüllen. Nun spielt die tiefgekränkte Herodias den Trumpf ihrer Rache aus, indem sie der Tochter rät, das Haupt des Johannes auf einer Schüssel

zu verlangen. Der Fürst wird zwar traurig, aber, weil er geschworen hat, gewährt er den blutigen Wunsch. Nachdem dann die Jünger den Leichnam ihres Meisters bestattet haben, melden sie das Geschehene Jesus. Das ist in kurzen Zügen der Bericht des ersten Evangelisten über Johannes den Täufer. Er weist einen sehr sprunghaften Charakter auf; es sind ja meist nur dürftige Andeutungen, die uns da geboten werden. Eine Menge von noch ungelösten Fragen und Bedenken drängt sich uns alsbald auf. Um nur einmal den Konflikt des Johannes mit dem Vierfürsten herauszugreifen! Die allgemeine Motivierung ist ja ersichtlich. Der Prediger hat dem Ehebrecher sein ernstes „Es ist dir nicht erlaubt!“ entgegengerufen, — offenbar auch vor allem Volk — und nun hat der gewissenlose Despot den unbequemen Mahner unschädlich gemacht. Er hätte wohl den Prophetenmund am liebsten für immer zum Schweigen gebracht; doch er fürchtet den Aufstand des Volkes, das den Täufer ehrt. Wenn aber die Furcht vor den erzürnten Massen wirklich so gross gewesen wäre, warum beseitigt sie dann nicht das Hindernis des Eides; denn von einem zarten Gewissen kann hier doch nicht die Rede sein? Aber wozu dann das betrübte Gesicht? Nach dem Berichte des Evangelisten zu schliessen, müsste dem Herodes die Gelegenheit gerade höchst willkommen sein; der Wut des Volkes wäre so die schlimmste Spitze gebrochen. Die vorhergehende eidliche Bekräftigung der unerwarteten Bitte konnte zu seiner Entschuldigung dienen. Also bleibt die Frage nur noch nach der einen Seite, der Verstellung, offen; sie aber dahin endgültig zu beantworten, verbietet wieder der problematische Charakter des allzu dürftigen evangelischen Berichtes. Es soll damit aber keineswegs dem Verfasser des Matthäusevangeliums ein Vorwurf gemacht werden; denn es ist leicht einzusehen, dass ein genaueres Eingehen auf die Geschichte des Lebensendes des Johannes ausserhalb des Rahmens der Ökonomie seiner Darstellung liegen musste.

Der Anfang des Markusevangeliums stimmt in der Erzählung über die öffentliche Wirksamkeit des Johannes in den Hauptzügen mit der bei Matthäus überein; nur fehlt hier der heftige Angriff gegen Pharisäer und Sadducäer. Ausführlicher aber kommt unser zweiter Evangelist auf die letzten Schicksale des

Johannes in seinem VI. Kapitel zu sprechen. Der Urheber der Gefangennahme ist der gleiche, wie bei Matthäus; aber hier bei Markus ist es Herodias, die dem Prediger nachstellt und ihn töten will. Der Vierfürst hingegen fürchtet den Propheten; mit der Zeit scheint er ihn sogar schätzen gelernt zu haben. Denn „er hörte ihn gerne und tat vieles auf seinen Rat hin". Also hier hat Herodes seine Rolle vollkommen gewechselt; er ist nicht mehr der wütende Tyrann, nein, er nimmt den Johannes vielmehr in Schutz gegen die Nachstellungen der rachedürstenden Herodias. Wie ihn freilich das listige Weib dennoch übertölpelt, um ihren Zweck zu erreichen, das deckt sich wiederum mit dem, was Matthäus von dem Gastmahle und dem Tanze erzählt.

Wenden wir uns nun dem Berichte des letzten der Synoptiker zu! Nachdem Lukas im ersten Kapitel die wunderbare Kindheitsgeschichte des Johannes erzählt hat, kommt er im dritten Kapitel zu dem öffentlichen Auftreten des Täufers, den er in der Redeweise der alttestamentlichen Propheten einführt. Bei Lukas findet sich nun aber eine bemerkenswerte Erweiterung. An die allgemeine Busspredigt knüpft sich hier nämlich ein lebhafter, dramatisch bewegter Dialog zwischen Johannes und den Vertretern einzelner Stände an, der wirkungsvoll jedesmal mit den Worten „Was sollen wir tun?" einsetzt.

Die Gefangennahme wird nur ganz kurz erwähnt. Herodias tritt hier mehr in den Hintergrund, Herodes dagegen ist bei Lukas ein vielfältiger Übeltäter, der seinen Schandtaten nur noch die Krone aufsetzt.

Überschauen wir nun die Angaben der drei Synoptiker, so finden wir, dass sie in der Schilderung des Johannes wesentlich übereinstimmen. Er ist eine sittlich ernste Erscheinung, durchdrungen von der Verlorenheit seines Volkes, durchdrungen aber auch von der unerschütterlichen Sehnsucht nach dem Messiaskönig, der dieses sein Volk befreien soll aus der Knechtschaft einer fremden, gottlosen Gewalt. Wir müssen festhalten, dass sich Johannes dieses messianische Reich in der allgemeinen Erwartung seiner Zeit gedacht hat. Denn nur so verstehen wir die Frage seiner Gesandtschaft aus dem Gefängnisse „Bist du es, der da kommen soll?" Es ist völlig irrig zu meinen,

Johannes habe seiner Jünger halber gefragt, damit diese gläubig würden. Das widerspricht der Natur der Sache und dem Wortlaut des Berichtes. Aber ebenso irrig ist es, diese Frage des Gefangenen im Sinne einer krankhaften Zweifelsucht zu deuten; denn diese ist eine zerstörende Macht, ein vernichtendes Gift. Hier haben wir es mit einem gesunden Zweifel zu tun, der fähig ist, ein Neues aufzubauen. Es ist vielmehr der Ausdruck einer gespannten Erwartung, vielleicht auch eine Aufforderung, dass sich Jesus als Messias offenbare und in all seiner Herrlichkeit auftreten solle. Der Gemütszustand des Fragenden dürfte wohl am besten dahin zu bestimmen sein, dass es Unentschiedenheit ist mit dem Streben nach Entscheidung. Und trotzdem liegt hier ein Fall von ergreifender innerer Tragik vor. Johannes ist ohne Zweifel eine ausgezeichnete Persönlichkeit gewesen; er hat ein weithin leuchtendes Licht angezündet und eine neue Ordnung eingeleitet. Und nun tritt er unvermeidlich auf die Stufe gemeinmenschlicher Einsicht; seine ausserordentliche Prophetengabe und die damit verbundene höhere Erleuchtung seines Geistes, scheint mit dem Abschluss seiner öffentlichen Wirksamkeit gleichsam wieder von ihm genommen zu sein. Es offenbart sich uns hier der Abstand menschlichen Tuns von einem höheren Walten, das Sinken und Vergehen edler menschlicher Gestalten. Um so ergreifender ist diese Tragik, als das Zurücktreten des Täufers in eine untergeordnete Stellung einzig und allein durch die Natur seines Standpunktes, keineswegs aber durch eine Verschuldung von seiner Seite herbeigeführt wird.

Was die beiden anderen Personen betrifft, die in der Geschichte des Johannes eine Hauptrolle spielen, Herodes und Herodias, so lassen sich höchstens von letzterer einige charakteristische, einheitliche Züge aus den Synoptikern herauslesen. Sie ist ein ehrgeiziges, wollüstiges Weib, das nicht das blutigste, abscheulichste Mittel scheut, um den zu vernichten, der ihr ihre himmelschreienden Schandtaten verbietet; ja, es ist ihr mit der blossen Vernichtung ihres Gegners nicht genug: auf einer Schüssel verlangt sie sein Haupt, um daran noch ihre unersättliche, grässliche Rachgier zu weiden. Bei Herodes ist es vollkommen ausgeschlossen, zu einer klaren Gesamtauffassung zu

gelangen. Wir hatten bereits oben Gelegenheit, einen Beleg hierfür kennen zu lernen. Aus diesem Grunde begnügen wir uns damit, diese Tatsache festzustellen und nehmen davon Abstand, ein Charakterbild des Vierfürsten zu entwerfen.

Von der Darstellung der Synoptiker unterscheidet sich diejenige des vierten Evangelisten ganz merklich. Über das äussere Leben des Johannes wird hier ganz hinweggegangen. Es erklärt sich dies wohl daraus, dass Johannes die drei ersten Evangelien voraussetzt. Der charakteristische Zug seiner Darstellung ist, dass er den Vorläufer Jesu als Wegweiser zu Christus betrachtet und lediglich unter diesem Gesichtspunkte vorführt. Dabei ist freilich nicht zu verkennen, dass er seine eigenen, geläuterten messianischen Ansichten auf den damals noch dunkel ahnenden Johannes den Täufer überträgt. Durch dieses Hineinlegen seiner abgeschlossenen Messiasvorstellung in die Reden des Wüstenpredigers entsteht so mancher, auf den ersten Blick unlösbare Widerspruch. Doch liegt es nicht im Rahmen dieser allgemeinen Quellenorientierung, näher darauf einzugehen.

Wir wollen uns vielmehr alsbald dem zweiten Quellenbericht über Johannes den Täufer zuwenden! Es kann hier nicht meine Absicht sein, mich mit der noch immer schwebenden Kontroverse über die Echtheit der Josephusstelle zu beschäftigen. Flavius Josephus kommt auf Johannes zu sprechen bei Gelegenheit der für Herodes Antipas ungünstigen Schlacht mit dem arabischen König Aretas, dem Vater seiner früheren Gemahlin; es ist im V. Kapitel des XVIII. Buches seiner „Jüdischen Archäologie“. Das Volk soll die Vernichtung des herodianischen Heeres als ein göttliches Strafgericht für die Hinrichtung des Täufers betrachtet haben. Im Anschluss hieran gibt nun Josephus ein kurzes Bild der Tätigkeit des Johannes. „Er ermahnte“, heisst es dort, „die Juden, sich der Tugend zu befleissigen und Gerechtigkeit gegeneinander und Frömmigkeit gegen Gott zu üben und zur Taufe zu kommen“. Diese Taufe aber ist hier in einer völlig schiefen, gräzisierenden Fassung des johanneischen Gedankens dargestellt.

Mehr als dies interessiert uns hier der Grund, den Josephus für die Gefangensetzung und Tötung des Predigers an-

gibt. Argwohn des Tetrarchen ist es, aus der Taufbewegung möge sich eine politische Erhebung des Volkes entwickeln. Das widerstreitet also durchaus den Angaben der Evangelien. Soviel ist jedenfalls sicher, dass das Motiv, das Josephus für Einkerkerung und Hinrichtung des Johannes anführt, höchstens nur für erstere gelten kann, und das vielleicht noch in Verbindung mit dem Herodiasmotiv der Synoptiker. Um so auffallender aber ist das völlige Schweigen des Josephus über den Konflikt des Täufers mit dem herodianischen Hause, als wir gerade in seiner Archäologie — und nur hier allein — genauen Aufschluss über die fragliche Ehebruchsgeschichte erhalten. Da diese den wichtigsten Bestandteil der Fabel unseres Stücks bildet, verlohnt es sich, kurz darauf einzugehen. Herodes der mit einer Tochter des Araberkönigs Aretas vermählt war, hat, gelegentlich einer Reise nach Rom, Herodias, das Weib seines Bruders kennen gelernt; von einer verzehrenden Leidenschaft zu ihr hingezogen, bewirbt er sich um ihre Liebe. Und das ehrgeizige Weib, das von dem Privatleben ihres, vom Vater enterbten Gatten unbefriedigt ist, sagt dem Tetrarchen auffallend rasch zu. Sie verabreden mit einander, dass Herodes, wenn er von Rom zurückgekehrt ist, seine rechtmässige Gattin verstossen soll. Als die Aretastochter von dieser schmählichen Verabredung Kunde erhält, ist sie natürlich darauf bedacht, dem Schimpf zuvorzukommen und so entflieht sie mit List zu ihrem Vater.

Weiterhin erfahren wir aus Josephus, dass Macherunta, die starke Festung im Osten des toten Meeres, der Ort der letzten Lebensschicksale des Johannes gewesen ist.

Während die Evangelien nur ganz kurze, fast problematische Andeutungen über den Charakter der Herodias und besonders des Herodes geben, bekommen wir von Flavius Josephus sehr wertvolle Beiträge zu ihrer Beurteilung. Was zunächst den Vierfürsten selbst betrifft, ist er, wie sein grösserer Vater, klug, ehrgeizig und prachtliebend; aber es fehlt ihm dessen Tatkraft. Die verhängnisvolle Liebesglut zu Herodias verzehrt noch den letzten Rest von Energie; sein leichtfertiges, unbändig genussgieriges Wesen schaudert nicht vor den schändlichsten Verbrechen zurück. Der Einfluss des bestrickenden, verderbten

Weibes treibt ihn zur Verstossung seiner rechtmässigen Gattin und bringt den unglücklichen Krieg mit Aretas über ihn. Ihr unersättlicher Ehrgeiz stachelt ihn auf, sich in Rom die Königskrone zu holen, an deren Stelle er Verbannung und Elend findet. Aber dennoch nehmen wir bei Josephus von Herodes und besonders von Herodias, trotz aller ihrer abstossenden Eigenschaften, einigermassen versöhnt, Abschied. Der Kaiser bietet ihr seine Gnade an, sie von dem Schicksal ihres Mannes zu befreien und ihr die zum Lebensunterhalt notwendigen Geldmittel zu geben. Da zeigt Herodias eine seltene, unerwartete Hochherzigkeit. Sie weist die kaiserliche Huld mit den bewundernswerten Worten zurück: „Nachdem ich das Glück mit meinem Gemahl geteilt habe, wäre es treulos von mir, ihn in seinem Unglück zu verlassen". Und so folgt sie dem Herodes in die Verbannung nach Lugdunum in Gallien, und beide sühnen dort in Not und Verlassenheit die grosse Schuld ihres Lebens.

Als dritte Quelle erwähnt Aal selbst mehrfach am Rand den Hegesippus. Und Aal hat diesen sicherlich auch als selbständige Quelle betrachtet. Wir dagegen wissen heute, dass das unter dem Namen des Hegesippus gehende Werk „De bello Judaico et urbis Hierosolymitanae excidio" nichts weiter ist, als eine lateinische freie Bearbeitung des Josephus im christlichen Sinne. Über die Autorschaft des Werkes sind heute die Ansichten der Gelehrten geteilt. Die einen halten noch an der alten Reifferscheidschen Hypothese fest, die den Ambrosius von Mailand als Verfasser annimmt; so neuerdings Gustav Landgraf im „Archiv für lateinische Lexikographie" Bd. XII, 1902 S. 465—472. Dem entgegen steht die Ansicht, die Elimar Klebs in geistvoller Weise in der „Festschrift für Friedländer", Leipzig 1895, S. 210—241 dargelegt hat, der die Autorschaft des Ambrosius bestreitet und in dem Verfasser einen Orientalen (etwa um 395) erkennen will. Was den Namen Hegesippus betrifft, so ist er durch Vermittelung der Entstellung Josippus, Egesippus entstanden. Im V. und XII. Kapitel des II. Buchs finden sich die auf Johannes den Täufer bezüglichen Stellen. Da aber nichts Wesentliches hinzukommt, kann ich es mir ersparen, näher darauf einzugehen.

IV. Kapitel

Der Inhalt des Aalschen „Johannes".

Nachdem wir so die Quellen kennen gelernt haben, die Aal zur Dramatisierung des Johannes zur Verfügung gestanden haben, wollen wir zusehen, was er aus seinem Stoff gemacht hat. Das Spiel wird eingeleitet durch eine Rede des Narren, der die Zuschauer zum Schweigen auffordert. Darauf folgt die Rede des ersten Herolds, der die Jugendgeschichte des Johannes nach dem I. Lukaskapitel berichtet. Er schliesst (Vers 226/27): „Wies kindt zů nam inn sinen tagen, wirt üwerer lieb ein anderer sagen". Dieser andere ist Calliopius. Näheres über ihn und seine Verwendung im Drama findet sich bei Creizenach (Geschichte des neueren Dramas, Bd. I S. 6 ff.). Calliopius erzählt von dem zwanzigjährigen Wüstenleben des Johannes bis zu seinem öffentlichen Auftreten. Schliesslich führt er noch kurz an, was am ersten Tag der Aufführung gespielt werden soll. Bächtold nennt in seiner Literaturgeschichte (S. 339) die Reden des Narren, des Herolds und des Calliopius nicht unzutreffend ein leidiges Beiwerk, das den Eingang versperrt. Aber ich möchte hinzufügen: von unserem Standpunkt aus! Der Solothurner des XVI. Jh. wird anders darüber gedacht haben; ja, es scheint geradezu dem Geschmack jener Zeit entsprochen zu haben, und Aal hat mit seinen 336 Prologversen sicherlich seine Zuschauer zufrieden gestellt.

Eröffnet wird die Handlung mit Instrumentalmusik. Nun folgen in 3401 Versen die vier Akte des ersten Tags. Der Erzengel Gabriel beruft Johannes im Auftrage Gottes zum Verkünder des kommenden Messias. Drei Pilger suchen den frommen Einsiedler auf, und zu ihnen spricht er nun von der Busse, die dem Herrn den Weg bereitet. Zu den Pilgern gesellen sich bald Kriegsleute und sonstiges Volk. Aber auch die stolzen Pharisäer nahen sich, freilich in anderer Absicht als die übrigen. Sie wollen das Volk von dem Prediger zurückhalten, indem sie ihn einen Neuerer und Gesetzesverächter nennen. Jetzt aber wendet sich Johannes an die Gleissner und reisst ihnen unbarmherzig ihre heuchlerische Maske des Ge-

setzesdünkels und der Werkheiligkeit vom Gesicht. Aber damit hat Johannes in ein Wespennest gegriffen; er hat sich einen Feind geschaffen, der sich zurückzieht, um finstere Pläne zu schmieden.

Die Menge um Johannes bekennt freimütig ihre Sünden; von der kulturhistorischen Bedeutung dieser Beichte werden wir noch zu sprechen haben. Gegen all ihre Laster hat der Prediger heilsame Worte der Ermahnung. Doch nicht alle wollen sich bekehren; vielen ist die Erfüllung der sittlichen Forderung zu schwierig; lieber wollen sie ihre alte Sündenstrasse weitergehen. Nach der Taufe der bekehrten Menge verkündet Gabriel dem Johannes die Ankunft Christi. Während der Taufe Jesu setzt die Musik ein, und ein Chor singt „Baptista contremuit et non audet tangere sanctum Dei verticem; sed clamat cum tremore: sanctifica me, Salvator!" Dieser Vers tritt im älteren Frankfurter Spiel zuerst in der Johannesdramatisierung auf; er findet sich ebenso auch im Alsfelder Spiel. In unserem Druck sind, wie immer, nur die beiden ersten Worte als Stichworte angeführt und es hat nicht geringe Mühe gekostet, diese und die übrigen lateinischen Gesänge quellenmässig nachzuweisen. Unsere Stelle ist die „Antiphona ad laudes in Octava Epiphaniae". (XIII Januarii.) Diese Verwendung von Stellen aus dem Officium Divinum oder Breviarium Romanum — in unserem Falle natürlich dem vortridentinischen Brevier! — als dem täglichen Gebetbuche des römischen Priesters, musste ja Aal besonders nahe liegen. Bald darauf setzt die Musik von neuem ein, und der Chor singt die „Antiphona ad Magnificat XI Januarii" (quinta die post festum Epiphaniae): „Vox de coelis sonuit et vox patris audita est: Hic est filius meus, in quo mihi complacui, ipsum audite!" In der Taufszene hat sich Aal an die Darstellung des Evangeliums Matthäi, Kapitel III Vers 13—17 angeschlossen.

Mit dem II. Akt beginnt eine Sitzung des hohen Rats unter dem Vorsitz des Annas und Cayphas; die Pharisäer sind hier die Ankläger des Johannes, dem sie Volksverführung und Ketzerei vorwerfen. Zwei Ansichten stehen sich schroff gegenüber; die eine vertritt Annas; er stimmt dafür, dass man den Volksaufwiegler aus dem Lande verbannen solle. Ihm gegen-

über steht Gamaliel, der darauf dringt, dass man sich erst von dem Wesen und der Wirksamkeit des Täufers durch eine Gesandtschaft genauen Aufschluss holen solle. Diese vermittelnde Richtung dringt auch schliesslich durch. Anregung zu dieser Gesandtschaftsszene bot dem Dichter das Evangelium Johannis (Kap. I Vers 19—28). — Annas und Cayphas hat er aus dem Synedrium gegen Christus herübergenommen; Gamaliel ist der Gesetzeslehrer, der aus der Apostelgeschichte (Kap. V Vers 34 bis 39) bekannt ist; sein vermittelnder Rat hat dort vor einem schroffen Vorgehen gegen die Apostel gewarnt. — Der Legat Ananias fragt den Johannes zuerst, ob er der Meşsias sei, und es folgen die weiteren Fragen und das demütige Bekenntnis des Täufers nach dem Evang. Joh. a. a. O. Mit einer Mahnung, Pharisäer und Hohenpriester sollten sich von ihren Sünden kehren, entlässt Johannes die Boten des hohen Rats. Es folgt nun eine zweite Ratsszene, in der Cayphas auf den Tod des Predigers dringt; der alte Annas aber macht darauf aufmerksam, dass man sich dadurch bei dem Volk, das dem Täufer anhangt, verhasst mache. Nun hat der Prediger in Gegenwart der Boten des Synedriums das schlechte Beispiel, das der König Herodes durch sein Lasterleben gibt, getadelt. Daran knüpft nun Annas seinen Rat, der dahin geht, dass man den Johannes beim König verklagen solle und so den Hass der Menge auf diesen ablenken könne. Sie wollen also aus dem Hinterhalt kämpfen und den Herodes in den offenen Kampf vorschieben. So hoffen sie ihren doppelten Zweck zu erreichen: den Johannes aus dem Wege zu schaffen und sich dennoch in der Volksgunst zu erhalten. Ausser Gamaliel widerspricht diesem falschen Rat noch Nikodemus, den wir aus dem III. Kapitel des Evangeliums Johannis als den heimlichen Schüler Jesu in der stillen Nacht kennen. Als sie nicht durchdringen, entfernen sich beide aus dem Concilium. Aus den beiden Ratsszenen ersieht man die starke Vorliebe unseres Dichters für solche Versammlungen. Mit grossem dramatischen Geschick sind sie durchgeführt; Rede und Gegenrede folgen rasch aufeinander. Sehr wirksam ist der Gegensatz, der durch die Parteien hervorgerufen ist. Abgestimmt wird durch Aufheben der Hand. Überall spiegelt sich das wirkliche Leben wieder, aus dem der Verfasser mit vollen Zügen geschöpft hat.

Von zwei Seiten ist nun Johannes bedroht, und die Pharisäer werden nicht eher ruhen, bis sie ihr Ziel erreicht haben. Christus, der das bevorstehende Ende des Täufers vorhersieht, macht sich auf, ihn darauf vorzubereiten. Mit grosser Rücksicht tut er dies, indem er dem Johannes mitteilt, dass er, wie hier auf Erden, so nun auch bald in der Vorhölle sein Vorläufer sein werde. Der Prediger ahnt bereits, dass er der Wahrheit wegen sein Leben lassen muss, wenngleich es ihm noch nicht klar ist, von welcher Seite der Tod naht. Todesfurcht aber kennt er nicht; ihm kommt es nur darauf an, Gottes Gnade zu erwerben. Diese letzte Zusammenkunft zwischen Christus und seinem Vorläufer ist ein äusserst glücklicher Griff des Dichters. Er fühlte wohl auch die Lücke des biblischen Berichtes, den Mangel der Anteilnahme Jesu an dem blutigen Schicksal des Johannes. Nirgends ein Wort des Mitleides; wenn bei Matthäus (Kap. XIV, V. 12) von den Jüngern des Täufers gesagt wird, dass sie hingingen und Jesus von dem Ende des Meisters berichteten, da heisst es im nächsten Vers (13): „Als Jesus dies vernahm, ging er zu Schiffe von da weg". Dass hier eine Lücke ist, der Evangelist also nichts von der Wirkung dieser Kunde auf Jesus berichtet hat, ist zweifellos. Wir sehen, Aal hält sich wohl eng an seine Quelle, aber er steht doch auch über ihr. Er fühlt eben die ganze Handlung lebensvoll mit, und seine Gestalten sind deshalb nicht leere Schemen, sondern Menschen von Fleisch und Blut.

In der Vorhölle also soll Johannes die bevorstehende Erlösung verkünden. Es ist dies der Ort, wo die verstorbenen Gerechten versammelt sind und den Tag ihrer Befreiung erwarten; als Gerechter muss natürlich Johannes ebenfalls dorthin kommen. In den mittelalterlichen Mysterien finden wir auch tatsächlich Johannes den Täufer in der Vorhölle; so im Redentiner Osterspiel (Vers 315/36), im Alsfelder Passionsspiel (Vers 7205/14), im Donaueschinger Passionsspiel (Vers 3915/28), in der Urstend Christi (369,33—370,8), in der Pfarrkircher Passion (s. 94); auch in den grossen Christusepen begegnet uns diese Ansicht; im „Passional" (98,45—67) und in der „Erlösung" (5078—5083). Durch die Mission des Johannes in der Unter-

welt wird aber auch sein grässliches Ende hier auf Erden etwas in seinem furchtbaren Eindruck gemildert.

Nachdem Christus sich entfernt hat, bekundet Johannes feierlich seinen Glauben an ihn als den Sohn Gottes und Heiland der Welt. Da er ja doch nicht mehr lange leben wird, weist er seine Jünger zu Jesus hin. Einige zwar wollen sich von ihrem geliebten Meister nicht trennen; andere aber, wie Johannes Evangelist und Andreas, gehen zu Jesus über. Die Quelle dieser Szene ist das I. Johanneskapitel (Vers 35 ff.), obwohl hier nicht die Namen der Jünger genannt werden; aus Vers 40 aber geht hervor, dass der eine Andreas war, als zweiten haben die mittelalterlichen Exegeten übereinstimmend den Evangelisten Johannes angenommen und zwar deshalb, weil er sich (Vers 39) noch so genau der Stunde erinnert. Die Berufung des Simon Petrus geschieht im engen Anschluss an Vers 40—42. Diese vierte Szene des zweiten Akts wird wieder mit Instrumentalmusik, aber ohne Chorgesang, abgeschlossen.

Zu Anfang des dritten Aktes erscheint zum erstenmal der König Herodes selbst unter grossem Pomp, begleitet von seinem Hofstaat und von Trompetern. In einem Monolog gibt er seiner Freude Ausdruck, dass er im Besitz eines so schönen Weibes ist. Aber zwei nagende Sorgen beschleichen sein Herz; die eine, dass ihm dieser kostbare Schatz von dem rechtmässigen Gatten, seinem Bruder Philippus, wieder genommen werde und die andere, grössere, dass sich sein Schwager Aretas an ihm rächen werde, weil er ihm die Tochter, seine rechtmässige Gattin, verstossen hat. Hier hat Aal seine Quelle insofern geändert, als Josephus ja nur berichtet, dass die Tochter des Araberkönigs selbst der Schmach der Verstossung entgangen sei. — Der besorgte König lässt seine beiden Ratgeber Usim und Delbora holen. In diesen beiden Gestalten hat der Dichter zwei treffliche Gegensätze geschaffen. Usim besitzt den Mut, seine Meinung frei und offen herauszusagen, dass kein Biedermann es dulden könne, dass ihm sein Eheweib geraubt werde. Aber der König kann nicht die Wahrheit hören; er leiht sein Ohr lieber dem Schmeichler Delbora, der das Lasterleben billigt. Vergeblich hält Usim seinem Herrn vor, dass Herodias, die gegen ihren Gatten treulos gewesen sei, auch ihm, dem König,

schwerlich die Treue halten werde. Dass ihm sein Ratsherr offen doppelten Ehebruch vorgeworfen und sein Weib eine Hure genannt hat, bringt Herodes zur äussersten Wut; er verbannt Usim, als Lästerer der Majestät, auf die Galeere. Seinem Hofgesind aber befiehlt der König, ihm alles zu melden, was sich etwa gegen ihn richten könne.

So kommen Annas und Ananias, die Abgesandten des Synedriums, gerade zur günstigen Zeit; ihre Anklage wird bei dem erbitterten Fürsten auf fruchtbaren Boden fallen. Herodes gerät ausser sich bei dem Berichte von dieser drohenden Gefahr, von deren Vorhandensein er keine Ahnung hatte. Sein erster Zorn richtet sich gegen seine Hofbeamten, die sich so wenig um sein Wohl und Wehe bekümmern. Die schlauen Pharisäer aber haben ihren Zweck vollkommen erreicht. Instrumentalmusik schliesst diese zweite Szene des dritten Aktes ab.

Die dritte Szene zeigt uns die Jünger Christi und des Johannes im Rangstreit über ihre Meister; die Quelle hierzu liegt wohl in dem III. Kapitel des Evangeliums Johannis Vers 26. Der Täufer selbst schlichtet den Streit mit dem herrlichen Gleichnis vom Brautführer (Ev. Joh. III, 27 ff.).

In der vierten Szene schickt der König den Kämmerling und den Hofmeister zu Herodias, um sie zu einer Zusammenkunft zu bitten. Aber sehr lange müssen die beiden vor den Gemächern der Königin, die offenbar gerade bei der Toilette ist, warten, und so ziehen sie denn heftig los über die hoffärtigen, eiteln Weiber, — eine beissende Satire des Dichters auf seine Zeit. Zu Beginn des IV. Aktes kommt dann endlich die Königin mit ihrer Tochter und ihrem Hofstaat heraus. Und nun folgt ein treffliches Liebesduett zwischen Herodes und Herodias. Das Ganze ist in geflügelten Halbversen mit zwei Hebungen gehalten. Unter bräutlichem Gekose geloben sich beide von neuem Liebe und Treue. Der König versichert seiner Geliebten, dass sie nichts auf Erden scheiden solle. An diese Beteurung knüpft nun Herodias mit ihrer Befürchtung wegen des Johannes an. Noch hat sie nur unbestimmte Kunde von ihm vernommen; sie ahnt aber bereits Schlimmes und hat auch schon ihren Boten Odias ausgesandt, um genaue Nachforschungen anzustellen. In ihr ersteht den Pharisäern ein gewaltige Bundesgenossin, dem

Johannes aber eine furchtbare Feindin. Der König beruhigt sie einstweilen mit dem Versprechen, dass er dem „lydenlosen tropffen“ schon das „schandtlich mul verstopffen“ wolle. Zum Schluss kündigt er ihr noch an, dass er, aus Anlass seines bevorstehenden Geburtstages, ein grosses Festmahl geben wolle — und zwar, wie er mit tragischer Ironie (Vers 3442) sagt: „das wirt grüst von dinetwegen“. Unter den Klängen der Musik gehen dann König und Königin wieder in ihre Gemächer.

Inzwischen ist Johannes herangekommen, um nun dem König selbst Vorhalt über sein Sündenleben zu machen; wenngleich er sich bewusst ist, dass ihn das Gefängnis erwartet. In Analogie zu der Petrusszene (Evang. Luk. XXII, V. 33) versichert ein Jünger des Johannes, mit dem Meister in Kerker und Tod zu gehen; — er und seine Genossen fliehen dann ebenso, wie die Jünger Jesu bei der Gefangennahme ihres Herren feige davon. Durch seine Hofbeamten vernimmt Herodes von dem Nahen des Propheten; Knechte mit Seilen und Stricken nimmt er mit sich. Aber Johannes lässt sich durch die ihm drohenden Bande nicht abschrecken, dem König eine derbe Strafrede zu halten, in der er auch das lasterhafte Hofgesinde hart angreift und so sich auch dieses verfeindet. Nun lässt Herodes den Johannes ergreifen und nach der Feste Macherunta bringen. Es ist dies die einzige genaue Lokalisierung in unserem Drama, die, wie wir gesehen haben, aus Josephus stammt. Diese Erwähnung von Macherunta bedeutet natürlich nichts weiter, als eine geschichtliche Reminiszenz des gelehrten Verfassers. Die Gefangennahme selbst ist ganz derjenigen Christi nachgebildet; als die Häscher auch die Jünger fesseln wollen, sagt Johannes (Vers 3669): „So ir mich sûchend, land die gan!“ Fast mit denselben Worten sagt Christus (Evang. Joh. XVIII, 8): „Wenn ihr also mich sucht, lasst diese gehn!“ Von ferne folgen dem Gefangenen zwei seiner Jünger, ähnlich wie Petrus und Johannes bei Christus (Evang. Joh. XVIII, 15), und, wie Jesus zu den weinenden Frauen von Jerusalem (Evang. Luk. XXIII, 28), sagt auch der Täufer zu seinen Jüngern: „Ir jünger weinend nit umb mich!“ (Vers 3698). Mit einem Musikvortrage und dem Absingen eines Chorliedes (Sedet in tenebris) schliesst der vierte und letzte Akt des ersten Tages. Nach dem Texte dieses wieder

nur im Stichwort angegebenen Gesanges und seiner Quelle habe ich lange vergeblich gesucht. Endlich hat er sich in der Sequenz „In decollatione S. Joannis Baptistae“ gefunden. Dort heisst es Versikel 12—13: „Sedet in tenebris lucerna lucis amicus omnipotentis, studet deliciis mundi principis filius perditionis“. (Siehe Josef Kehreins „Lateinische Sequenzen des Mittelalters“, Mainz 1873, Seite 252 ff.) Als Verfasser gilt der Mönch Godeschalk († 1050). Bei der grossen Textrevision des Missales im Jahre 1570 fiel unsere Sequenz mit so vielen anderen aus dem Missale Romanum weg, das ja bekanntlich nur noch fünf Sequenzen enthält. Die Rede des Herolds beschliesst den ersten Spieltag; er weist, im Anschluss an das Geschehene, hin auf den Wert der Verfolgung um der Gerechtigkeit willen. „Wie er (Joh.) ums leben kommen sy, sol morn (wils Gott) ghört werden fry“ (V. 3786/87). Der Trompeter gibt noch die neunte Stunde des folgenden Tags als Fortsetzung an.

Das Spiel des zweiten Tags wird eingeleitet mit einer Rede des Herolds, der die Geschichte des herodianischen Hauses auf Grund von Josephus—Hegesippus auseinandersetzt, eine Art Geschichtsunterricht auf der Bühne, der aber zum Verständnis für die Zuschauer des Stücks wesentlich beiträgt, zumal es ja für den Mann aus dem Volk nicht immer leicht ist, die verschiedenen Herodes auseinanderzuhalten. Darauf rezitiert der uns bereits bekannte Calliopius das Argumentum. (Hierüber vergleiche man: Creizenach, Gesch. d. n. D. II S. 98.) Bei der Rede des Calliopius am ersten Tage scheinen übrigens die Worte „rezitiert das Argument“ vergessen zu sein; wir hätten sonst schon davon zu sprechen gehabt.

Das eigentliche Spiel wird wieder mit Instrumentalmusik eingeleitet. In der ersten Szene des ersten Akts kommt Odias, der Bote der Königin zurück. Mit trefflicher Komik fertigt er die neugierige Amme ab; wir werden darauf in einem anderen Zusammenhang noch zurückzukommen haben. Was Odias dann seiner Herrin erzählt, erfüllt diese mit Kummer und Sorge. Der hinzukommende Ratsherr Samech tröstet sie, Herodes werde ihr nicht untreu werden. Aus ihrer Angst wird Herodias erst durch die Nachricht des Königs, dass Johannes bereits im Kerker und Banden liegt, befreit. Sie frohlockt darüber; aber

sie verlangt noch mehr, — den Tod ihres Feindes. Man sollte eigentlich meinen, dass sie sich einstweilen hätte zufrieden geben sollen. Sie aber kennt ihren wankelmütigen Gatten besser und will das Eisen schmieden, solange es noch warm ist. Herodes aber widersteht noch ihrem Begehren, und die Königin geht mit zornigen Klagen davon. Salome, ihrer Tochter, schüttet sie ihr bekümmertes Herz aus. Diese weist die Mutter darauf hin, dass eine Eiche nicht mit einem Schlage gefällt werde. Unermüdlich wollen beide sich darauf verlegen, dem König das Todesurteil über den Prediger abzuringen. Ein Musikvortrag schliesst diese hochdramatische II. Szene des I. Aktes ab.

Niemand kümmert sich um den gefesselten Johannes im Kerker, mit Ausnahme eines einzigen, von dem man es zuletzt erwarten sollte, dass unter seiner Kutte ein so fühlendes Herz schlägt. Heintz, der Narr, bringt dem einsamen Gefangenen Speise und Trank.

Die IV. Szene des I. Akts zeigt uns Herodes, der mit seinen Hofbeamten Rates pflegt, ob er dem Drängen der Herodias nachgeben und den Johannes töten lassen solle. Der König befindet sich in einer beklemmten Lage: auf der einen Seite will er das Weib, „seinen lichten Morgenstern", nicht erzürnen, auf der anderen Seite aber befürchtet er einen Aufruhr des Volks, das den Propheten achtet und liebt. Sein Hofmeister rät ihm, Johannes mit Drohungen das Versprechen abzugewinnen, hinfür nicht mehr gegen die Ehe mit Herodias zu schelten. Aber alle Einschüchterungen bleiben fruchtlos. Eindringlicher als je redet der Prediger dem König ins Gewissen und es gelingt ihm sogar, des Fürsten Herz zu bewegen; dieser entschliesst sich, fernerhin vielen Sünden zu entsagen. Aal hat hier also eine Bemerkung im Evangelium Marci (Kap. VI, Vers 20) verwendet. Freilich zu dem Notwendigsten, sich von dem Weibe zu scheiden, dazu fehlt dem Könige die nötige Energie.

Der Beginn des II. Aktes versetzt uns in die Vorbereitungen zum Geburtstagsfeste des Herodes. Herodias unternimmt einen erneuten Sturm auf den König, um die Hinrichtung des Johannes zu veranlassen. Den ganzen Apparat ihrer weiblichen Künste bringt sie in Anwendung. Zunächst sucht sie ihr Ziel

mit Liebesgetändel und Gekose zu erreichen; aber der König entgegnet ihr, dass er eine Empörung des Volkes befürchte. Nun stellt ihm die Königin in Aussicht, er werde, wenn Johannes am Leben bleibe, sicherlich seines Thrones verlustig gehen; das Volk, vor dem ihn der Prediger gelästert habe, werde ihn des Landes vertreiben. — Hier blickt das Motiv, das Josephus für Gefangennahme und Hinrichtung des Täufers gibt, durch. — Als auch dies seinen Eindruck verfehlt, greift Herodias zu einem anderen Mittel: sie fällt dem König um den Hals und weint; bei aller Liebe und Treue bittet sie ihn, ihr doch zu willfahren. Jetzt aber muss sie hören, was sie zwar schon längst befürchtet hat, was sie aber doch kaum glauben konnte. Der König hat ihrem Todfeind willig sein Ohr geliehen, ja, er schätzt ihn als frommen und gerechten Mann. Das Weib gerät ausser sich vor Wut; ihr ganzer Plan droht zu scheitern; alles scheint verloren zu sein. Selbst, dass sie dem König zu Füssen fällt und ihn bei der Erinnerung an die ersten wonnetrunkenen Tage ihrer Liebe beschwört, versagt seine Wirkung. Bevor wir weiter gehen, müssen wir uns noch etwas bei dieser I. Szene des II. Akts aufhalten. Jakob Bächtold nennt sie S. 340 seiner Literaturgeschichte „dramatisch geradezu vollkommen". Und in der Tat, ist sie ein Meisterstück der Aalschen Kunst. Diesen Vorzug aber verdankt sie nicht in letzter Linie der anmutigen lyrischen Einlage, die sie mit der bereits erwähnten I. Szene des IV. Akts (1. Tag) gemeinsam hat. Bei aller Bewunderung dieser beiden reizenden Liebesduette, dürfen wir aber die Frage nicht ausser acht lassen, wie es mit der Selbständigkeit des Verfassers in diesen lyrischen Partieen steht; — denn gerade in diesem Punkt ist grösste Vorsicht geboten. Wenn man nun Georg Binders „Acolastus" aus dem Jahre 1535 (Schweiz. Schausp. des XVI. Jh. hg. von Bächtold, Bd. I) aufmerksam gelesen hat, wird man sich unwillkürlich einer überraschend ähnlichen Stelle erinnern; ich meine die Buhlszene zwischen dem verlorenen Sohne und der Metze Laïs (Akt III, Sz. V). -- Hier sucht das listige Weib von dem verliebten Buhler ihr Begehren nach Kostbarkeiten zu befriedigen. Aber es finden sich zwischen Aal und Binder sogar Anklänge und selbst fast wörtliche Übereinstimmungen: Aal 4890: „Bger was du witt, versag ich nit";

Binder 1273: „Versag dirs nit, heusch was du witt“; Aal 3335: „Als min geblůt, stets nach dir wůt“; Binder 1287: „Das all min gmůt in liebe wůt“; Aal 3370: „Nem nit darfür dess keisers gůt“; Binder 1309: „Ich wölt nit nen des keysers gůt“; Aal 3350: „Min hôchster hort, erhôr min wort“; Binder 1303: „Min hôchster hort, wer mir ein wort“. Diese Beispiele dürften genügen, um zu zeigen, dass hier eine Zufälligkeit ausgeschlossen ist. Aal hat ohne Zweifel das Bindersche Drama gekannt und, bei der Anregung, die er von dem äusserst zweckentsprechenden Metrum der leichtfüssigen Zweifüsser empfangen hat, ist ihm die eine oder andere Reminiszenz mit untergeflossen. Vor der Unselbständigkeit eines Plagiators hat ihn seine eigene dichterische Begabung glücklicherweise bewahrt. Aber damit ist die Frage noch nicht ganz erledigt! Ist denn nun eigentlich Binder in diesen lyrischen Partieen originell? Jakob Bosshart, der Herausgeber des „Acolastus“ meint in seiner Einleitung (S. 178), das Vorbild der Binderschen Halbverse mit zwei Hebungen sei vielleicht in Zwinglis „Gebetsliedern während der Pest“ aus dem Jahre 1519 zu suchen, eine Ansicht, die, wie ich sehe, bereits Bächtold in seiner Literaturgeschichte S. 271 geäussert hat. An und für sich wäre ja gegen eine solche formale Anregung nichts einzuwenden. Nachdem es mir aber gelungen ist, das zweifellos direkte Vorbild Binders aufzufinden, muss ich diese Ansicht als hinfällig betrachten. Im ersten Teil von Georg Forsters „Frischen Teutschen Liedlein“, einer Sammlung aus dem Jahre 1539 (herausgeg. von E. Marriage in den Neudrucken deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jh. Nr. 203) findet sich an erster Stelle ein namenlos überliefertes Liebeslied, das, wie uns die Anmerkung sagt, aus der ersten Hälfte des XVI. Jh. stammt und sich in einer Basler Handschrift anonym vorfindet. Man vergleiche nur dieses Lied mit der Binderschen Buhlszene und man wird sich überzeugen, dass Binder nicht nur das Metrum, sondern auch ganze Stellen wörtlich entlehnt hat. So heisst es im Lied V. 1: „in rechter trew, mein lieb wirt new“; bei Binder 1296: „mit rechter trüw, min lieb wirt nüw“; im Lied V. 2: „o hôchster hort, bedarff nit wort“; bei Binder 1282: „O hôchster hort, es darff nit wort“; im Lied ebenda: „dein weiblich ehr, ye lenger ye mehr ge-

fallen thut, o edels blut"; bei Binder 1286: „Din wyblich eer, ye lenger ye mer gefallen thut, min edels blut".

Dagegen ist Aal, Binder und dem Lied nur eine Wendung gemeinsam: Aal 3370: „Nem nit darfür dess keisers gůt"; Binder 1309: „Ich wölt nit nen des keysers gůt"; Lied V. 2: „für dich nemm ich nits Keysers gůt".

Die angeführten Übereinstimmungen zwischen dem Liede und Binder einerseits und zwischen Binder und Aal andererseits, bestimmen mich zu dem Schlusse, dass Aals Quelle bei Binder zu suchen ist.

Darin bestärkt mich auch noch die Tatsache, dass Binders „Acolastus" im Jahre 1543, also zu Aals Zeit in Solothurn aufgeführt wurde.

Aber kehren wir nach dieser Untersuchung wieder zu der Handlung unseres Johannesdramas zurück! Obwohl Herodias auch zum zweitenmal mit ihrem Verlangen nicht durchgedrungen ist, gibt sie doch noch nicht alles verloren. Mit ihrer Tochter und deren Amme berät sie „einen neuen fund". Darüber sind sie sich klar, dass in Güte nichts mehr zu erreichen ist. So müssen sie denn zu einer List greifen; das bevorstehende Festmahl bietet die willkommene Gelegenheit. Die Amme ist es, die den teuflischen Rat gibt, sobald der König vom Trunke angeheitert sei, solle Salome vor ihm holdselig tanzen; der König werde sie sicher nicht unbegabet lassen. Welches die Gabe sein soll, sagt man dem Mädchen zwar nicht; aber die Mutter schärft ihm ein, nicht ohne ihren Rat einen ihr gewährten Wunsch zu äussern. Man wird bei diesem Rat der Amme unwillkürlich an jenen Auftritt im Alsfelder Passionsspiel (V. 968—979) erinnert, wo Sathanas, als altes Weib verkleidet, den beiden Frauen rät, als Preis des Tanzes das Haupt des Johannes zu fordern. Mit einem Vortrag von Instrumentalmusik schliesst diese entscheidungsvolle Szene ab. In der folgenden (III.) Szene besuchen zwei Jünger des Johannes ihren Meister im Gefängnisse. Es folgt nun die Botschaft des Johannes an Jesus, über deren biblische Quelle wir ja oben ausführlich gesprochen haben. Aal lässt bei seiner Darstellung nicht den geringsten Zweifel über seine Auffassung dieser Botschaft. In Übereinstimmung mit den patristischen Exegeten

des neuen Testaments, ist ihm Johannes nicht der vom Zweifel Gequälte; er sendet seine Jünger vielmehr ihretwegen zu Christus, damit sie von dem Messias selbst über ihre Zweifel aufgeklärt werden. Der Dramatiker Aal hat diese seine Auffassung konsequent durchgeführt; mit der biblischen Quelle (Ev. Matth. XI, 1—6) lässt sie sich freilich nicht vereinbaren.

Wie schon im älteren Frankfurter Passionsspiel, sind die Worte Christi „Blinde sehen, Lahme gehen, Aussätzige werden rein, Taube hören, Tote stehen auf, Armen wird das Evangelium gepredigt" in Handlung umgesetzt. Diese dramatisch äusserst belebte grosse Krankenheilungsszene (5286—5769) bildet die Antwort auf die Frage der Johannesjünger, die sie überzeugt, das Christus wahrhaftig der verheissene Messias ist. Johannes wird durch ihre Erzählung nur noch in seinem Glauben bestärkt und er weist diese seine letzten Anhänger hin zu dem Wundertäter, der von nun ab ihr Herr und Meister sein solle.

Unter einem Musikvortrage erscheint im folgenden Akt Herodes mit seinem Parlament, und es beginnt nun die grosse Gastmahlsszene, die den ganzen dritten Akt ausfüllt. Ihre Bedeutung in kulturhistorischer Hinsicht werden wir später noch zu erörtern haben. Während der Mahlzeit wird gesungen; Trompeter und Pfeifer spielen dazu auf. Am Herrentisch sowohl, wie bei den Damen, wird tüchtig getrunken; in Saufprahlereien, aber auch in wirklichem Saufen, sucht man sich zu überbieten. Ein Fechterspiel erhitzt die Gemüter noch mehr. Nachdem so alles in ausgelassenster Stimmung ist, erscheint Salome, um ihren Tanz aufzuführen, der den König entzückt und berückt. Von dem Tanz selbst wird später ausführlich die Rede sein. Er gewährt ihr den bekannten leichtfertigen Wunsch. Als die Tänzerin aber, auf den Rat ihrer siegesfrohen Mutter hin, das Haupt des Johannes auf einer Schüssel verlangt, weist Herodes ihr Begehren zunächst mit Entschiedenheit zurück; ob des getanen Eides aber bricht ihm der Angstschweiss hervor. Er erkennt, wer hier die Karten gemischt hat. Der Kanzler hält dem König den getanen Eid vor, und so gibt denn der schwache Fürst, um nicht eidbrüchig zu werden, aus Menschenfurcht den Befehl zur Hinrichtung, die zu Beginn des IV. Akts von Wolf Wüterich, dem Henker, vollzogen wird. Die Enthauptung, die

von derb-naturalistischen Henkersreden begleitet ist, geschieht offenbar auf der Kerkersschwelle unter Benutzung eines nachgemachten Kopfes, ein Kunstgriff, der uns ja bereits bei Krüginger begegnet ist. Instrumentalmusik und ein deutscher Trauergesang („Secht zů —“) schliesst diese Szene ab. Merkwürdig ist, dass, während alle übrigen Chorgesänge lateinisch sind, wir es hier mit einem deutschen Text zu tun haben. Vielleicht ist es eine Übersetzung der „Antiphona de Defunctis“, die mit den Worten beginnt: „Ecce quomodo moritur iustus et nemo percipit corde . . .“ und abgedruckt ist bei Daniel: „Thesaurus Hymnologicus, tomus II, pag. 331; Leipzig 1844“. Diese Antiphon ist bekanntlich auf Grund von Esaias LVII, 1 gedichtet; unter dem Gesang dieser Antiphon tragen, wie wir gesehen haben, die Jünger des Johannes den Leichnam ihres Meisters im älteren Frankfurter und im Heidelberger Spiel zu Grabe. Die Antiphon selbst wurde früher bei Leichenfeierlichkeiten gesungen, und bekannt ist der gewaltige Eindruck, den ihre Melodie auf Leibniz gemacht hat (Epist. tom. I, pag. 324). Ihr Inhalt passt trefflich zu der betr. Szene in unserem Drama. Denn so heisst es darin weiter „Viri iusti tolluntur et nemo considerat. A facie iniquitatis sublatus est iustus et erit in pace memoria eius. In pace factus est locus eius et in Sion habitatio eius et erit in pace memoria eius“. Vielleicht hat auch nur die Musik mit der eindrucksvollen Melodie des Ecce quomodo moritur iustus (Secht zů) den Vorgang begleitet.

Wie eine Hyäne fällt Herodias über das Haupt ihres toten Feindes her; mit Flüchen überhäuft sie es. Der Mund des Propheten ist zwar stumm; aber seine noch ungeschlossenen Augen starren sie vorwurfsvoll an. In wahnsinniger Wut greift Herodias zu einem Messer und sticht in das Haupt hinein. Von dieser vampyrhaften Leichenschändung weiss die biblische Quelle nichts, ebensowenig treffen wir sie in der Johannesdramatisierung vor Aal. Sie findet sich, soweit ich sehe, zuerst bei Hieronymus in seiner Schrift „adversus Ruffinum“ aus dem Jahre 402; die Stelle ist abgedruckt in der grossen Ausgabe der Briefe des hl. Hieronymus (Basel 1553; Bd. II, S. 247). H. hält hier seinem früheren Freunde R. entgegen: „Talibus institutus es disciplinis, ut cui respondere non potueris, caput

auferas et linguam, quae tacere non potest, seces? Nec magnopere glorieris, si facias, quod scorpiones possunt facere et cantharides. Fecerunt haec Fulvia in Ciceronem et Herodias in Johannem; quae veritatem non poterant audire et linguam veriloquam discriminali acu confoderunt". Aal hat diesen Zug also wohl von Hieronymus übernommen; den charakteristischen Zungenstich aber hat er in einen Stich ins Haupt verwandelt, und zwar jedenfalls mit Rücksicht auf die zu Amiens in der Picardie gezeigte Reliquie des Schädels des Johannes, in dessen Stirn die Spur des Stiches sichtbar gewesen sein soll. Poetisch wirksamer ist ja ohne Zweifel die Version des Hieronymus.

Der Hofmeister hebt die königliche Tafel auf. In der letzten Szene begraben zwei Jünger des Johannes unter Klagen den Leichnam ihres Meisters. Am Schluss ertönen die getragenen Klänge einer Trauermusik und der Chor singt dazu ein Lied, das mit den Worten „En quomodo perit iustus" beginnt. Die Stelle findet sich in der bereits oben erwähnten vortridentinischen Sequenz der Messe auf „Decollatio Sti Joannis Baptistae", und zwar im Versikel 16; ob die folgenden 6 nächsten Versikel der Sequenz ebenfalls vorgetragen wurden, steht nicht fest, da ja, wie gesagt, nur das Stichwort angegeben wird.

Der eine Herold (Calliopius) erzählt den Zuschauern sodann noch die Reliquiengeschichte des Hauptes des Johannes in Amiens, zu dem wohl auch schon mancher Schweizer eine Wallfahrt unternommen habe. Der letzte Herold bringt endlich in seinem Epilog die moralische Ausdeutung des Johannesspiels. Alle Stände könnten daraus ihre Nutzanwendung ziehen. Die Priester sollen keine Pharisäer, sondern treue Hirten ihrer Herde sein und sich durch ein gutes Vorbild auszeichnen. Fürsten und Herren sollen sich der Gottesfurcht befleissen, um alle Laster zu meiden. Väter und Mütter sollen ihre Kinder gut erziehen, nicht wie Herodes und Herodias die üppige Salome. Vor allem aber soll man es mit dem Eid ernst nehmen. Schliesslich sollen Frauen und Jungfrauen sich an der Königin und ihrer Tochter ein abschreckendes Beispiel nehmen und fromm und züchtig leben.

„In summa, es ist kein stand noch stat, Der nit mag nemmen wysen raht Und gůte leer uss disem spil" (7079/81). Der Herold schliesst mit der üblichen Bitte um Nachsicht mit

der Ungeschicklichkeit der Spieler und einem frommen Wunsche für die Obrigkeit der Stadt und die gesamte Eidgenossenschaft.

V. Kapitel

Die Aufführungen des Aalschen „Johannes" und seine Bearbeitung durch Meyenbrunn.

Am 21. (und 22.) Juli 1549 fand also, wie uns das Titelblatt unseres Werkes belehrt, die erste Aufführung in Solothurn statt. Damit stimmt auch die Notiz des Solothurner Chronisten Franz Haffner in seinem „Kleinen Solothurner allgemeinen Schawplatz" aus dem Jahre 1666 Bd. II, S. 235 überein: „Anno 1549 umb Magdalenae ward zu Solothurn von der Burgerschafft ein Spiel von St. Joanne dem Tauffer gehalten, von Herrn Propst Johann Alen componirt, dessen hatte er gross Lob und verehrt ihm der Magistrat 20 Cronen zur Danckbarkeit". Das Fest der hl. Maria Magdalena fällt ja bekanntlich auf den 22. Juli. Über den Ort der ersten Aufführung besitzen wir keine genaue Angabe; es ist aber anzunehmen, dass auf dem grossen Platz vor der alten St. Ursuskirche gespielt wurde. In Solothurn selbst wurde der „Johannes", auf Grund eines Ratsprotokolls, noch einmal im Jahre 1596, also 45 Jahre nach dem Tode des Verfassers aufgeführt. Aber auch ausserhalb Solothurns kam Aals Johannesdrama zur Aufführung. So nach Armand Streit in seiner „Geschichte des bernischen Bühnenwesens, Bern 1873" auch im Jahre 1591 zu Bern, und zwar im August, in den ja das Fest der Enthauptung Johannis fällt (29. August). Auf Grund von Streits Behauptung hat auch J. Bächtold in seinem „Chronologischen Verzeichnis aller datierten Aufführungen deutscher Dramen in der Schweiz von 1500—1627" (Seite 60 der Anm. seiner Literaturgesch.) Aals „Johannes" für Bern zum Jahre 1591 angesetzt. Wer Streits Werk näher kennt, wird wissen, dass man es hier mit einem Autor zu tun hat, der gerade für das XVI. Jh. vielfach oberflächlich und unzuverlässig ist. Aus diesem Gesichtspunkt heraus empfiehlt sich daher eine sorgfältige Prüfung der Streitschen Behauptung. Im I. Bd. seines eben zitierten Werkes lesen wir auf Seite 3: „Das Auftreten geregelter Schauspielertruppen finden wir urkundlich am Schlusse

des XVI. Jhd. Reisende geordnete Gesellschaften mögen dagegen vielfach schon viel früher auch hier Vorstellungen gegeben haben, wovon jedoch nichts zuverlässiges bekannt ist. Die erste der in Bern anwesenden Banden war mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit diejenige eines Andreas Heiniger, der 1591 im August zwei biblische Comoedien aufführte". Dies sollen nun, wie Streit später (S. 117) näher erörtern will, „der verlorene Sohn" Binders und Aals „Johannis Enthauptung" gewesen sein. Es verlohnt sich nicht der Mühe, näher auf den Wirrwarr einzugehen, den Streit nun anrichtet. Zur Charakteristik diene nur, dass aus dem Binderschen Stück auf unerklärte Weise das gleichnamige des Hans Sachs geworden ist. Uns interessiert hier zunächst das betr. Johannesspiel. Schon der dem Aalschen Drama gar nicht zukommende Titel fällt auf. Die Unmöglichkeit der Streitschen Behauptung wird einem vollends klar, wenn man bedenkt, dass Heiniger vom Berner Rat die Erlaubnis erhielt, künftigen Sonntag den „verlorenen Sohn" und „Johannis Enthauptung" zu spielen. Zur Aufführung des Aalschen Johannesdramas haben die Solothurner zwei Tage gebraucht. Aals Drama ist, wie gesagt, nicht „Johannis Enthauptung" betitelt, wohl aber heisst so ein Spiel des Hans Sachs vom Jahre 1550. Da nun Streit — allerdings im Widerspruch mit seiner ersten Behauptung — das in Betracht kommende Drama vom „verlorenen Sohn" als dasjenige Hans Sachsens annimmt, — und mir scheint diese Annahme auf Grund des 2. Drucks aus St. Gallen vom Jahre 1582 (das Sachs. Original stammt aus dem Jahre 1556) sehr wahrscheinlich — warum soll da nicht auch die „Enthauptung Johannis" desselben Verfassers — vielleicht ebenfalls nach einem, uns verloren gegangenen schweizerischen Neudruck — zur Aufführung gelangt sein? Beide lassen sich sehr wohl an einem Sonntag Nachmittag spielen. Wir sind mithin zu dem Schlusse gekommen, dass die Annahme einer Aufführung von Aals „Johannes" zu Bern im Jahre 1591, wie sie Streit a. a. O. und nach ihm Goedeke im Grundriss und Bächtold in seiner Literaturgesch. berichten, jeglicher Wahrscheinlichkeit entbehrt und aus diesem Grunde ganz abzulehnen ist.

Anders steht es mit einer Aufführung des Aalschen Johannesdramas in der freien Reichsstadt Colmar am 25. und

26. Mai 1573. Zwei Jahre später erschien in Strassburg der Text dieser Aufführung unter dem Titel: **„Tragoedia Johannis des heiligen Vorlöuffers und Täuffers Jesu Christi warhaffte Hystori von anfang sines lebens biss in das endt seiner Enthouptung. Auss den vier Evangelisten in Reimen zůsammengesetzt und gespilt durch ein Ehrsame Burgerschafft zů Colmar; auff den 25 und 26 tag Maij, Anno 1573** — Holzschnitt. — **Getruckt zu Strassburg bey Niclauss Wyriot Anno MDLXXV“.** Der zweifarbig ausgeführte Holzschnitt stellt folgendes dar: Im Vordergrund das Gastmahl des Herodes; zur Rechten der König, ein Zepter in der Hand und eine orientalische Krone auf dem Haupt. Oben an der Tafel sitzt Herodias, ebenfalls mit einer Zackenkrone geschmückt; sie ist als üppiges Weib mit stark hervortretenden Brüsten gezeichnet. Dem König gegenüber befindet sich ein fürstlicher Gast, der gerade einen Becher zum Munde führt; an seiner Seite trägt er einen krummen Säbel. Von links herbei kommt, mit nackten Füssen, Salome, ihr Gesicht dreist auf den Beschauer gerichtet; in den Händen trägt sie die Schüssel mit dem Haupte des Johannes. Links im Hintergrund erblickt man durch eine Türe die Enthauptung des Täufers. — Rot ausgeführt sind der geschnitzte Thron des Herodes, der Braten auf dem Tisch, die Ärmel des Gastes, der Rock der Salome und die Kerkertürenumrahmung.

Unter der dem Stück voraufgehenden Vorrede lesen wir den Namen des Andreas Meyenbrunn, der die Ausgabe dem Rat untertänigst widmet[1]).

I. Bächtold nennt in seiner Besprechung des Aalschen Johannesdramas S. 341 seiner Literaturgesch. diesen Meyenbrunn einen Plagiator. Hat nun der Colmarer Schulmeister tatsächlich „ganz ungescheut und frech, als ob kein Mensch in der Christenheit, weder ehe verteutschtes Buch anderswo, oder dessen waren Autoren je gesehen oder gekennt, das Buch mit Titeln und Namen, Invention und Gedichten, Reimen und andern, Vorrede und allem, ohn' was er, das falsum zu verkleiben, für sich daraus und drein geklaubet, mit seinem Namen drucken lassen?“ Ich habe die Sache eingehend untersucht und bin zu

[1]) Siehe Nachtrag auf S. 108!

dem Ergebnis gekommen, dass Bächtolds schwerer Vorwurf durchaus nicht zu Recht besteht. Bevor ich aber zu der Ehrenrettung des übel verleumdeten Meyenbrunn übergehe, wollen wir zunächst Bächtolds Urteil über das „Plagiat“ vollständig hören. Er schreibt auf S. 341 weiter: „Meyenbrunn beschränkt sich lediglich darauf, das Stück Aals zu kürzen, zusammenzuziehen, altertümliche schweizerische Formen durch modernere elsässische zu ersetzen und hin und wieder eine Derbheit abzuschwächen. Im ganzen ist sein „Johannes“ bis auf den letzten Vers aus Aal abgeschrieben“. Aus Seite 89 der Anm. geht hervor, dass Bächtold selbst das nur in Wolfenbüttel erhaltene „corpus delicti“ nicht eingesehen hat; er verdankt die Vergleichung einem Herrn, den er auch dort namhaft macht. — Meyenbrunn soll sich also darauf beschränken, Aals Stück zu kürzen: In Wirklichkeit enthält Meyenbrunns Bearbeitung **vierhundertundsechzig** Verse mehr!! Hierzu ist noch zu bemerken, dass in dem einzigen noch vorhandenen Exemplar in Wolfenbüttel einige Blätter fehlen, die sich also der genauen Kontrolle entziehen; im Falle der Vollständigkeit würde das Meyenbrunnsche Plus sich nur noch vermehren; denn der Bearbeiter zeigt sonst nirgends das Bestreben nach Beschränkung. Lassen wir jetzt zunächst den hart angeklagten „Plagiator“ sich selbst verteidigen; er hat uns ja glücklicherweise in der Vorrede eine Verteidigungsschrift hinterlassen. Meyenbrunn spricht darin zuerst mit grosser Gelehrsamkeit von der ausgezeichneten Pflege, die das Schauspiel bei Griechen und Römern genossen habe. Wenn nun schon diese Heiden an ihren fabelhaften Geschichten ein solches Wohlgefallen gehabt hätten, um wieviel mehr müssten da nicht die Christen sich an ihren, in heiliger Schrift gegründeten, Historien Erlustigung suchen! Und dann fährt er, auf den Gegenstand des Spiels selbst übergehend, in seiner recht schwerfälligen Sprache fort: „In erwegung und betrachtung oberzehlter dingen, haben ein Ehrsame und Ehrenliebende Burger und Gesellschafft allhie, nach vergünnung E. E. F. E. W. unserer gnädigen Oberigkait, die dann zu solchen, wie auch zu andren Christenlichen übungen, sondern gůten gönstigen willen tragen, zu befürderung deren offtermalen zuvor unnd jetzunder, mit kosten, mühe unnd arbait, handraichung gethon, lobliche Spilsgesellschaft, mit reich-

licher Schencke gnådiglichen begabt, zum fordersten Gott zu ehren, E. E. F. E. W. zu underthånigen gehorsamen gefallen, jnen selbs zur übung, meniglichen zur besserung und lehr, in gegenwåsen ehrnermelter E. E. F. E. W. gespilet, dieweil es aber an vilen orten gemehrt, gebessert unnd auff unser Idioma gezogen, hab ichs in namen obberurter Spilsgenoschafft uss vilfaltigen ansuchen derselbigen, wie es von wort zu wort agiert und gehandlet worden, in druck verfertigen, derohalben zu undertheniger dancksagung aberzehlter dingen dedicieren und zuschreiben wôllen, dienstlichs fleisses bittend, kleinfûge unnd geringe diser arbeit ongeacht, gûten willen für das werck beyneben meinen gehorsamen Schuldigen pflichten unnd diensten befehlen und gefellig sein lassen. Der Allmechtig wölle E. E. F. E. W. in langwiriger gesundhait, im friden und eynigkait zu herrschen, vor allem widerwilligen anlauff der Kirchen und gemeines nutzens feindt, durch sein våtterlich Barmhertzigkait, gnediglichen behûten, den sågen seines worts in unsren hertzen zû ewiger sâligkait volkommenlich erschiessen lassen. Amen Datum: Colmar, den xij Brachmonats 1575. E. E. F. E. W. Undertheniger, williger und gehorsamer Andreas Meyenbrunn. Lateinischer Schûlmeister". — Was ergibt sich nun aus diesen Worten? Doch wohl nichts anderes, als dass sich Meyenbrunn als Redaktor eines vorhandenen Spiels bezeichnet; er hat das ganze grosse Drama in seine niederalemannische Mundart umgeschrieben und es „an vielen Orten gemehrt und gebessert". Offenbar fand auch die Aufführung des „Johannes" im Jahre 1573 nach seiner „verbesserten und vermehrten Auflage" statt; sicher aber ist, — aus dem Personenverzeichnisse ergibt es sich — dass Meyenbrunn in der Regie tätig war. Hat nun der Redaktor den Namen des Autors gekannt? Aller Wahrscheinlichkeit nach nicht! Denn Aal nennt sich nicht auf dem Titelblatt seines Werkes, und die Initialen (I. A.) auf der letzten Druckseite sind nicht eindeutig zu lösen. Ausserdem waren zwischen der ersten Aufführung in Solothurn und derjenigen in Colmar 24 Jahre verflossen. Es ist sehr fraglich, ob sich der Redaktor überhaupt nur bemüht hat, den Namen des Verfassers zu erfahren; bei ihm war wohl einzig und allein das stoffliche Interesse massgebend. Meyenbrunn war das anonyme Werk

Aals bekannt geworden; es gefiel ihm und er hielt es für eine Aufführung geeignet. Weil nun aber die altertümliche Sprache des Originals einem Verständnis hindernd im Wege stehen musste, arbeitete er es in der beschriebenen Weise um. Das Spiel muss grossen Beifall gefunden haben, und so gibt er, auf „vielfältiges Ansuchen", zwei Jahre später den Text im Druck heraus und widmet diese seine Redaktion dem Colmarer Rat. Die Verfasserfrage berührt er nicht. Von einem Plagiat kann also ganz und gar nicht die Rede sein.

Nachdem wir so den Colmarer Schulmeister von dem schweren Verdachte einer absichtlichen und bewussten Fälschung befreit haben, wollen wir uns nun zu seiner Redaktionstätigkeit selbst wenden! Wie wir gesehen haben, hat Meyenbrunn das ganze Drama in die elsässische Mundart übertragen. Aber das war für ihn eine recht harte Arbeit, besonders, wo es sich um ihm nicht geläufige Worte im Reim handelte; da musste er oft ganze Verse umgestalten und, wenn es gar nicht anders gehen wollte, so liess er auch einmal ein Verspaar ausfallen. Nicht selten wandelte ihn aber das Verseschmieden an, namentlich dort, wo er in seiner Pedanterie eine Bereitwilligkeitserklärung eines Dieners bei einem Auftrage vermisste oder wo ihm ein Gegenstand gefiel, wie bei der Auslassung des Odias über die geschwätzigen Weiber. Aal hat diesen Erguss des Odias in 12 Versen abgemacht (4118—4129); Meyenbrunn fügt noch ganze 56 Verse hinzu, und ähnlich macht er es an mehreren Stellen. Während Meyenbrunn die Handlung selbst sonst nicht verändert hat, tut er dies im II. Akt des 1. Tages. In der I. Szene des IV. Akts (1 Tag) sagt bei Aal die Königin (V. 3418) zu Herodes, dass sie ihren Boten Odias zu Johannes hinausgeschickt habe, um dort Nachforschungen anzustellen. Diese Entsendung vermisst nun der pedantische Schulmeister und so schiebt er zwischen die I. und II. Szene des II. Akts eine Szene mit 148 Versen ein, in der die Königin ihren Wunsch erst lang und breit äussert und Odias dann ebenso lang und breit seinen Eifer im Dienste der Herrin versichert. — Wenn wir die Tätigkeit Meyenbrunns überschauen, so zeigt sich uns, dass wir es mit der Arbeit eines recht beschränkten pedantischen Kopfes zu tun haben, der wohl ganz biedere Absichten

hat, dem aber jede dichterische Befähigung abgeht. Und wenn das Johannesdrama in Colmar so grossen Beifall gefunden hat, so ist das eben nur dem hohen poetischen Wert des Originals zuzuschreiben, das auch in dem Meyenbrunnschen Gewande seine Wirkung noch nicht eingebüsst hat.

Das Jahr 1575, in dem Meyenbrunns „verbesserte und vermehrte" Auflage des Aalschen Johannesdramas erschien, bedeutet einen Markstein in der Geschichte der Stadt Colmar. Am 15. Mai 1575 wurde nach einstimmigem Beschluss des Rates und auf Wunsch des grösseren Teiles der Bürgerschaft die Reformation eingeführt. — Man vergleiche hierüber die grundlegende Studie von Heinrich Rocholl: „Die Einführung der Reformation in der ehemaligen freien Reichsstadt Colmar. Leipzig 1876". Die Aufführung des Aalschen „Johannes", die ja von der Bürgerschaft veranstaltet wurde, fällt also gerade in die gärende Zeit, die diesem Ereignis vorhergeht. Ein Jahr vorher, am Freitag vor Pfingsten, dem 22. Mai 1572, war im Münster Feuer ausgebrochen, und, als man im folgenden Jahre neue Glocken goss, rief eines der Ratsmitglieder: „Nun müssen wir zu den neuen Glocken auch neue Praedikanten haben!" Dieses Wort wurde die allgemeine Losung für die neue Lehre, der schon lange der Boden bereitet war. In eben diesem Jahre also fand die Aufführung unseres, ganz im mittelalterlichen Geiste gehaltenen, Johannesspiels statt. Der reformatorisch gesinnte Rat hat diese Aufführung gefördert, und ihm hat Meyenbrunn seine Ausgabe des Spiels gewidmet. Meyenbrunn sagt uns zwar in seiner Vorrede, dass er das Drama „wie es von wort zu wort agiert worden", habe drucken lassen; trotzdem aber möchte ich es bezweifeln, dass man die Reliquienrede des letzten Herolds zum Vortrag gebracht habe.

Die Namen der Spieler sind uns noch teilweise erhalten; das zweite Blatt des Spielerverzeichnisses fehlt in dem Wolfenbüttler Exemplar. In die Regie teilten sich ein Ludwig Beier und ein Thillmann Friess. Meyenbrunn selbst hatte, wie gesagt, die Mitregie; zugleich spielte er die Rolle Christi. Johannes der Täufer wurde von einem Philipp Rent dargestellt. Hans Meyenbrunn, vielleicht ein Sohn des Andreas, spielte den Ratsherrn Usim.

Aals bekannt geworden; es gefiel ihm und er hielt es für eine Aufführung geeignet. Weil nun aber die altertümliche Sprache des Originals einem Verständnis hindernd im Wege stehen musste, arbeitete er es in der beschriebenen Weise um. Das Spiel muss grossen Beifall gefunden haben, und so gibt er, auf „vielfältiges Ansuchen", zwei Jahre später den Text im Druck heraus und widmet diese seine Redaktion dem Colmarer Rat. Die Verfasserfrage berührt er nicht. Von einem Plagiat kann also ganz und gar nicht die Rede sein.

Nachdem wir so den Colmarer Schulmeister von dem schweren Verdachte einer absichtlichen und bewussten Fälschung befreit haben, wollen wir uns nun zu seiner Redaktionstätigkeit selbst wenden! Wie wir gesehen haben, hat Meyenbrunn das ganze Drama in die elsässische Mundart übertragen. Aber das war für ihn eine recht harte Arbeit, besonders, wo es sich um ihm nicht geläufige Worte im Reim handelte; da musste er oft ganze Verse umgestalten und, wenn es gar nicht anders gehen wollte, so liess er auch einmal ein Verspaar ausfallen. Nicht selten wandelte ihn aber das Verseschmieden an, namentlich dort, wo er in seiner Pedanterie eine Bereitwilligkeitserklärung eines Dieners bei einem Auftrage vermisste oder wo ihm ein Gegenstand gefiel, wie bei der Auslassung des Odias über die geschwätzigen Weiber. Aal hat diesen Erguss des Odias in 12 Versen abgemacht (4118—4129); Meyenbrunn fügt noch ganze 56 Verse hinzu, und ähnlich macht er es an mehreren Stellen. Während Meyenbrunn die Handlung selbst sonst nicht verändert hat, tut er dies im II. Akt des 1. Tages. In der I. Szene des IV. Akts (1 Tag) sagt bei Aal die Königin (V. 3418) zu Herodes, dass sie ihren Boten Odias zu Johannes hinausgeschickt habe, um dort Nachforschungen anzustellen. Diese Entsendung vermisst nun der pedantische Schulmeister und so schiebt er zwischen die I. und II. Szene des II. Akts eine Szene mit 148 Versen ein, in der die Königin ihren Wunsch erst lang und breit äussert und Odias dann ebenso lang und breit seinen Eifer im Dienste der Herrin versichert. — Wenn wir die Tätigkeit Meyenbrunns überschauen, so zeigt sich uns, dass wir es mit der Arbeit eines recht beschränkten pedantischen Kopfes zu tun haben, der wohl ganz biedere Absichten

hat, dem aber jede dichterische Befähigung abgeht. Und wenn das Johannesdrama in Colmar so grossen Beifall gefunden hat, so ist das eben nur dem hohen poetischen Wert des Originals zuzuschreiben, das auch in dem Meyenbrunnschen Gewande seine Wirkung noch nicht eingebüsst hat.

Das Jahr 1575, in dem Meyenbrunns „verbesserte und vermehrte" Auflage des Aalschen Johannesdramas erschien, bedeutet einen Markstein in der Geschichte der Stadt Colmar. Am 15. Mai 1575 wurde nach einstimmigem Beschluss des Rates und auf Wunsch des grösseren Teiles der Bürgerschaft die Reformation eingeführt. — Man vergleiche hierüber die grundlegende Studie von Heinrich Rocholl: „Die Einführung der Reformation in der ehemaligen freien Reichsstadt Colmar. Leipzig 1876". Die Aufführung des Aalschen „Johannes", die ja von der Bürgerschaft veranstaltet wurde, fällt also gerade in die gärende Zeit, die diesem Ereignis vorhergeht. Ein Jahr vorher, am Freitag vor Pfingsten, dem 22. Mai 1572, war im Münster Feuer ausgebrochen, und, als man im folgenden Jahre neue Glocken goss, rief eines der Ratsmitglieder: „Nun müssen wir zu den neuen Glocken auch neue Praedikanten haben!" Dieses Wort wurde die allgemeine Losung für die neue Lehre, der schon lange der Boden bereitet war. In eben diesem Jahre also fand die Aufführung unseres, ganz im mittelalterlichen Geiste gehaltenen, Johannesspiels statt. Der reformatorisch gesinnte Rat hat diese Aufführung gefördert, und ihm hat Meyenbrunn seine Ausgabe des Spiels gewidmet. Meyenbrunn sagt uns zwar in seiner Vorrede, dass er das Drama, „wie es von wort zu wort agiert worden", habe drucken lassen, trotzdem aber möchte ich es bezweifeln, dass man die Reliquienrede des letzten Herolds zum Vortrag gebracht habe.

Die Namen der Spieler sind uns noch teilweise erhalten; das zweite Blatt des Spielerverzeichnisses fehlt in dem Wolfenbüttler Exemplar. In die Regie teilten sich ein Ludwig Beier und ein Thillmann Friess. Meyenbrunn selbst hatte, wie gesagt, die Mitregie; zugleich spielte er die Rolle Christi; Johannes der Täufer wurde von einem Philipp Reut dargestellt; Hans Meyenbrunn, vielleicht ein Sohn des Andreas, spielte den Ratsherrn Usim.

Die Bearbeitung und Neuaufführung des Aalschen Johannesdramas in Colmar ist übrigens nicht das einzige Beispiel dieser Art. Gerade im Elsass hat man von dem schweizerischen Schauspiel mehrfach geborgt und gerade in Strassburg hat man häufig im XVI. Jh. Schweizerdramen nachgedruckt. Auch ein anderer Colmarer, Iörg Wickram, der Begründer des reformatorischen Dramas im Elsass, begegnet uns als Bearbeiter eines älteren schweizerischen Spiels, nämlich der zehn Alter von Gengenbach; vgl. hierüber Wickrams Werke, herausg. von J. Bolte, Bd. V, S. XV—XXVII!

VI. Kapitel

Zur Verstechnik Aals.

Im Hinblick schon auf das rege Interesse, das in den letzten Jahren der Sprechvers des XVI. Jh. gefunden hat, im besonderen aber, um uns ein Bild des Dichters Aal nach der formalen Seite hin zu machen, habe ich die Verstechnik unseres Dramas einer eingehenden Untersuchung unterzogen.

Die Hauptfrage für die Sprechverse des XVI. Jh. bleibt ja immer diese: ist dem Dichter die Silbenzahl oder der Vierhebungsvers mit natürlicher Betonung oberstes Gesetz gewesen? Um gleich das Ergebnis meiner Beobachtung, das ich im folgenden näher zu begründen haben werde, voranzuschicken, so bin ich zu dem Schlusse gekommen, dass für Aal der zweite Fall zutrifft. Die Verse unseres Johannesdramas sind viermal gehoben, weisen den Wechsel von unbetonter und betonter Silbe, Wahrung der natürlichen Betonung und paarweisen Reim auf. Die Silbenzahl kommt erst in zweiter Linie in Betracht; es ergeben sich acht Silben bei stumpfem und neun Silben bei klingendem Versausgang.

Um diese Behauptung über die sekundäre Bedeutung der Silbenzahl in Aals Verstechnik zu erhärten, muss der Nachweis geführt werden können, dass der Dichter gelegentlich Verse baut, die bei natürlicher Betonung vier Hebungen, aber mehr oder weniger als acht oder neun Silben enthalten. Damit be-

rühre ich gleichzeitig die Freiheiten, die sich Aal in seinem oben charakterisierten Vierhebungsvers gestattet. Unter diesem Gesichtspunkt haben wir den zweisilbigen Auftakt (75 mal), das Fehlen der Senkung (33 mal) und die zweisilbige Senkung (251 mal) zu erwähnen. Also zunächst der zweisilbige Auftakt! Das durchgängige Schema der hier in Betracht kommenden Verse ist: 9 st., 10 kl. Nur zwei Verse machen hiervon eine Ausnahme: V. 3986: „Weder sine liebe jünger allein“ und V. 6077: „Benedicite, gnådiger fürst und Herr“. Also 10 st. und 11 st.; wir haben hier zweisilbigen Auftakt und zweisilbige Senkung. In V. 6077 lässt sich das regelmässige Schema leicht herstellen, indem wir in dem Fremdwort „Benedicite“ das zweite „i“ synkopiert gesprochen denken. Ähnlich lässt sich auch in V. 3986 „jünger“ durch Synkope des „e“ einsilbig sprechen.

Was den zweisilbigen Auftakt selbst betrifft, so finden wir durchgängig schwachbetonte Wörter und Silben an dieser Stelle. Als typische Beispiele seien erwähnt: „Wider alle die uns hessig sind“ (198); „So verschwind die geile unküscheit“ (569); „Deren ich nit mag mee eelich pflegen“ (2840); „Hey, es ist nit z'schryben oder z'segen“ (3037); „Uwer gnad lass ir nit sin ze gach“ (3614); „Ehe zyt o wee der grossen not“ (5711).

Gehen wir nun zur näheren Betrachtung der 33 Verse mit fehlender Senkung über! Bei der überwiegenden Mehrzahl der Fälle, nämlich in 31 Versen, treffen wir 7 Silben bei stumpfem und 8 Silben bei klingendem Versausgang. Die zwei aus dem Schema herausfallenden Verse sind: „Gegen kunglicher Maiestat“ (2869) und „Was d'wyber von mannen han wôllend“ (3295). In V. 2869 haben wir 8 Silben bei stumpfem, in V. 3295: 9 Silben bei klingendem Versausgang. — Sehen wir uns nun die Wörter, die von der fehlenden Senkung betroffen werden, an, so finden wir, dass es in der grösseren Hälfte (17) solche sind, die schon durch die natürliche Betonung zweigipflig sind. So z. B.: „Wirt sehen Gottes héylándt“ (436); „Herr Bischóff mich zů üch sendt“ (1898); „Von dem er het ein ánháng“ (1923); „Ir bed min trüwe ámptlüt“ (3217); „Uss dem redt Gottes wyssheít“ (4644); „Ja ouch den hálbteíl mins richs“ (6359).

Fassen wir schliesslich die so zahlreichen Fälle der zwei-

silbigen Senkung ins Auge, so fallen uns da sofort die vielen (40) Fremdwörter und fremden Eigennamen auf, die dem Dichter selbstverständlich besondere Schwierigkeiten bereiten mussten. Hierzu seien einige Beispiele genannt: „Von allen vieren Evangelisten“ (65); „Als Küng Herodes Ascolonita“ (77); „Im Deuteronomio wir hand“ (1072); „Wie das in Genesi gschriben ist“ (1461); „Der Küng in Israel wurde sin“ (1470); „Der ouch von Aristobulo kam“ (3937). Bei den 212 übrigen Versen handelt es sich durchgängig um — metrisch gesprochen — unbetonte Wörter und Nebensilben. Als typische Beispiele seien herausgegriffen: „Vil lieben Christen, biderben lüte“ (53); „Wirt offenbarlich uber in kon“ (386); „Zů dienen der sünd und bůben låben“ (561); „Zum besten damit schalten und walten“ (1017); „Darff segen wie er inn eebruch sitz“ (2306); „Mit irem hoflichen dantzen, springen“ (3979).

Bei der zweisilbigen Senkung ist die Beachtung der Stelle, an der sie im Vers vorkommt, nicht unwesentlich; es ist ja eine bekannte Erscheinung, dass sich die Dichter — und nicht zuletzt die des XVI. Jh.! — im Anfang des Verses grössere Freiheiten erlauben als am Ende. Es findet sich nun die zweisilbige Senkung hinter der ersten Hebung 76 mal, hinter der zweiten 84 mal und hinter der dritten 51 mal, also ein Verschieben des Übergewichts mehr nach der Mitte.

Noch einen Punkt, der für unsere Kernfrage von grosser Wichtigkeit ist, haben wir klarzulegen: Wie steht es mit der Silbenzahl dieser Verse mit zweisilbiger Senkung? Es wäre ja möglich, dass durch eine fehlende Senkung an einer anderen Stelle des Verses die Zahl von 8 bzw. 9 Silben hergestellt würde. Tatsächlich findet sich aber dieser Ausgleich nicht. Abgesehen von 6 Versen, weisen die übrigen 245 als Silbenzahl 9 st. bzw. 10 kl. auf. Sehen wir uns diese 6 Verse näher an, so nehmen wir hier eine doppelte zweisilbige Senkung wahr, wodurch 10 bzw. 11 Silben sich ergeben. Es sind V. 792: „Wir schindent und schabent den gmeinen man“; V. 1042: „Also des Nabuchodonosors råth“; V. 1125: „Mit allen hůren und bůben im land“; V. 1316: „Den bösen zur straff, den gůtten zů růw“; V. 2313: „Wil nit Helias sin noch ein Prophet“; V. 4161: „Was mag er von mir und Herode sagen“. — In V. 1125 lässt

sich durch Synkope des „e“ in „hûren“ und „bûben“ das Schema der 245 Verse leicht herstellen; in den Versen 1042, 2313 und 4161 kommt wieder ein Fremdwort in Betracht; bei den noch übrig bleibenden 2 Fällen ist ebenfalls durch Synkope die Störung unschwer zu beseitigen.

Während die bisher erörterten metrischen Freiheiten sich durchaus dem Vierhebungsschema mit natürlicher Betonung gefügt haben, müssen wir jetzt noch einige Ausnahmen hiervon anführen. Da haben wir zunächst 41 Verse mit 5 Hebungen. Als Beispiele seien herausgegriffen: „Levitici und Exodi es stadt“ V. 1062; „Darumb erwôll ich sy, nun merckend eben“ V. 2449; „Drumb es zů beden siten nit mag sin“ V. 2810; „Zů miner liebsten Fürstin sônd ir gan“ V. 3219; „Ja Sammat, guldine stuck ein uberlast“ V. 3279; „O Gott, was tieffe diner richtúmb“ V. 6817. Bei diesen 41 Fünfhebungsversen kehren dieselben Erscheinungen wieder, die wir bei den Vierhebungsversen gefunden haben: 7 davon haben Fehlen der Senkung, 1 zweisilbige Senkung; in 13 Fällen hat wieder ein Fremdwort oder ein fremder Eigennamen rhythmische Schwierigkeiten bereitet. — Fernerhin sind hier 11 Dreihebungs- und 3 Sechshebungsverse zu registrieren. Die Silbenzahl der ersteren beträgt 6 bei männlichem und 7 bei weiblichem Versausgang. Eine künstlerische Absicht ist nicht wahrzunehmen. Es seien als Beispiele angeführt: „Was wir hend ghôrt und gsehen“ V. 2256; „Uns zwey mag niemands scheyden“ V. 3381; „Sin schandtlich mul verstopffen dem lydenlosen tropffen“ V. 3409/10; „Und z'lob minr gburt uff erden“ V. 3448; „Das man wirt blasen zdisch“ V. 5155. — Anders steht es mit den 3 Sechshebungsversen: „Oug umb oug, zan umb zan, hand umb hand, Fůss umb fůss, stich umm stich, brand umm brand“ V. 1303/04; „Pfaff und ley, weyb und man, alt und kind, (Die dessglych all gůt schlucker sind)“ V. 4384/85. Dass hier eine Hervorhebung bezweckt ist, wie sie auch durch das Verlassen des Rhythmus trefflich erreicht wird, bedarf keiner weiteren Erörterung. Dem jambischen Rhythmus fügen sich 24 Verse nicht. Die Silbenzahl dieser verunglückten Findlinge ist eine sehr bunte: 10 kl. (1), 9 st. (3), 9 kl. (4), 8 st. (5), 8 kl. (4), 7 st. (6) und 6 st. (1).

Blicken wir zum Schluss noch einmal kurz auf unsre Aus-

führung über den Sprechvers bei Aal zurück, so dürfte sich unsere Behauptung, dass wir es hier mit dem Vierhebungsvers mit Wahrung der natürlichen Betonung zu tun haben, bestätigt haben. Gerade die besprochenen Freiheiten des Dichters beweisen es uns, dass Aal sich durchaus nicht an eine feste Silbenzahl geklammert hat. Ihm gilt es in erster Linie, viermal gehobene Verse mit Wechsel von unbetonter und betonter Silbe zu erreichen. Die ganz verschwindenden Ausnahmen bestätigen nur die Regel. Mit Absicht habe ich bei der eingehenden Behandlung der metrischen Freiheiten des Vierhebungsverses ganz besondere Rücksicht auf die Silbenzahl genommen. Mit meiner Lösung der im Anfang aufgeworfenen Frage ist es durchaus nicht unvereinbar, wenn ich behaupte, dass dem Dichter auch die Silbenzahl nicht gleichgültig gewesen ist. Er musste darauf schon deshalb sein Augenmerk richten, um den Versen eine gleichmässige Form zu geben. Aber es sei nochmals ausdrücklich betont, dass diese Regelung der Silbenzahl (8 st., 9 kl.) dem Dichter erst in zweiter Linie scheint massgebend gewesen zu sein.

Von den gepaarten Reimen macht die einleitende Rede des Narren (V. 1—48) insofern eine Ausnahme, als hier stumpfe und klingende Versausgänge miteinander wechseln. Diese gemischten Versausgänge beweisen, dass Aal auf den Versbau Sorgfalt verwendet hat. Die verhältnismässig sehr geringen Ausnahmen scheinen mir diese Regel gerade zu sichern. Dabei dürfen wir zudem nicht unberücksichtigt lassen, dass es mit der Sorgfalt der Setzer im XVI. Jh. oft recht übel bestellt war; ein Vergleich mit den leider nur selten erhaltenen Manuskripten dürfte hier wohl manche Aufklärung bringen.

Reimhäufung, besonders der Dreireim, wird bei Aal verhältnismässig zahlreich angetroffen; ich habe 124 solcher Fälle gezählt. Eine bewusste künstlerische Absicht, etwa zur Markierung eines Aktes oder einer Szene, wie etwa bei Hans Sachs, wird dabei nicht bezweckt. In nur drei Fällen findet sich der Dreireim am Szenen- bzw. Aktschluss (III, 1 (Tag 1) und III, 4 (Tag 2); in der Mehrzahl der Fälle verteilt sich der Dreireim auf 2 Rollen (106 mal); in 10 Fällen kommt er auf eine Rolle und in 6 Fällen verteilt er sich stichomythisch auf

drei Personen. Der dreigeteilte Dreireim ist neben demjenigen, der den Akt- oder Szenenschluss markiert, entschieden der wirkungsvollste. Den Vierreim habe ich 23 mal, den Fünfreim dagegen nur 2 mal (2761 und 6708) angetroffen. Die Reimhäufung geht bis zum Sechsreim, der mir aber nur 1 mal (V. 3658) begegnet ist.

Eine bemerkenswerte Reimkuriosität findet sich in der Rede des Narren (III, 3 (2. Tag)), Vers 6367—6375. Es reimen da aufeinander: kopff — broupt; most — sin; ding — licht; uss — hoff — dôss. Auf den ersten Blick könnte man das eben für ungereimtes Narrengeschwätz halten; setzt man aber für das 1., 3., 6., 8., 9. Reimwort ein Synonym ein, so erhält man eine ganz tadellose Reimrede. Ich setze die Verse hierher, wobei ich in Parenthese das Reimwort beifüge:

„Ich mein, der Narr steck dir im kopff (houpt)
Old bistu diner sinnen broupt?
Ich gloub du siest vollen most (win)
Old wiltu nimmer künig sin;
Das du enweg schenkst sôlche ding?
Lieber schetz din küngrich nit so licht (ring).
Gott lûg, und gib der massen uss,
Das dir kein mangolt wachss im hoff (huss);
Denn ich leb ouch gern wol im dôss (suss)!“

Im Munde des Narren macht sich dieser Spass der absichtlichen Unterdrückung des Reims ausnehmend gut. Gerade bei den Schweizer Dramatikern des XVI. Jh. scheint dieser Versteckreim in komischen Szenen sehr beliebt gewesen zu sein. Vor Aal findet man ihn schon in Georg Binders „Acolastus“ (IV 1), in Jakob Rufs „Joseph“, in Hans Rudolf Manuels „Weinspiel“, nach ihm im „Jungmannenspiegel“ des Jos. Murer und in seinem „Zorobabel“ u. a. m. Meyenbrunn scheint diesen Reimspass entweder nicht verstanden oder nicht gewollt zu haben; er setzt die richtigen Reimworte ein; im Vers 6369 sogar „most Wein“!

Die lyrischen Metra in den Buhlszenen habe ich bereits in der Inhaltsangabe erwähnt. Die erste dieser Buhlszenen (IV, 1 des 1. Tags) wird eingeleitet durch zwei viermal gehobene Ganzzeilen mit gepaartem Reim (3331/32); dann folgen von

3333/40 die Viersilbner; die Reden der beiden, Herodes und Herodias, werden dabei durch Dreireim geschlossen. Die lyrische Partie wird dann wieder durch 4 Ganzzeilen unterbrochen (Auftrag an die Hofbeamten, abzutreten). Mit Vers 3345 beginnt wieder das Gekose in dem leichtfüssigen Metrum. Hierbei ist die Rede der Königin und des Königs durch den Vierreim gebunden. Die zweimal gehobenen Viersilbner werden dann in Vers 3361/68 durch dreimal gehobene Verse, ebenfalls mit jambischem Rhythmus, unterbrochen; je vier Verse davon sind durch den Vierreim gebunden, und zwar verteilt auf die beiden Sprechenden. Mit Vers 3369 beginnen wieder die Viersilbner, aber so, dass jede Rede mit einer Ganzzeile abschliesst. Das Schema ist hier folgendes:

2 a 2 a 2 b 2 b 2 c 2 c 4 d
2 e 2 e 2 f 2 f 2 g 2 g 4 d
2 h 2 h 2 i 2 i 2 k 2 k 4 l

Diese 4 l in Vers 3380 werden mit der folgenden Ganzzeile durch den Reim gebunden; der nächste Vers (3382) ist nur dreimal gehoben; dann beginnen wieder die üblichen Verse mit vier Hebungen. Mit Vers 3422 wird das leichtfüssige Viersilbnermetrum noch einmal für einen Augenblick in Anwendung gebracht. Die Rede des Herodes, die noch mit einer Ganzzeile beginnt, wie diejenige der Herodias (— 3429), werden beide mit einem Dreireim geschlossen; nur ist die dritte Zeile (3425 und 3429) eine Ganzzeile. — Die nächste Buhlszene mit lyrischem Metrum findet sich zu Beginn des II. Akts (2. Tag), und zwar Vers 4877 ff.; ihr Schema aber weicht von demjenigen der ersten ab. Die erste Rede der Herodias (V. 4880/84) ist mit derjenigen des Herodes (V. 4885/90) durch zweimal gehobenen Stichreim verbunden; bei dem folgenden Redepaar (V. 4891/98 und 4899/02) ist der entsprechende Stichreim viermal gehoben; ebenso beim nächsten Redepaar. Ein letztesmal findet sich das Buhlszenenmetrum gegen Schluss dieses Auftritts (V. 5052/61); hier wird jede Rede mit zwei Ganzzeilen geschlossen. — Aal hat, wie gesagt, sich in diesen lyrischen Metren jedenfalls bei Binder das Muster geholt. Aber, im Vergleich zu seinem Vorbild, verwendet Aal diese äusserst wirkungsvollen Verse mit mehr Absicht. Bei Binder berührt es einem geradezu komisch,

wenn sich da zwei alte Männer in eben dem leichtfüssigen Metrum, wie vorher der verlorene Sohn mit der Dirne, unterhalten.

Bei einem Verse (4087) habe ich bei Aal vollkommen den Reim vermisst, während ein regelmässiges Reimpaar dieser Waise vorhergeht und ein solches nachfolgt. Meyenbrunn hat den Vers ganz umgebildet und ihn durch Dreireim mit dem vorhergehenden Reimpaar verbunden. Man sieht an diesem Beispiel, dass es unser Colmarer Redaktor mit seiner Arbeit genau genommen hat — und, was die formale Seite anlangt, so hat er unstreitig manche Verbesserung angebracht.

VII. Kapitel

Aals „Johannes" als Quelle volkskundlicher Forschungen.

Noch bleibt uns eine Seite unseres Johannesdramas zu würdigen, die, wenn auch an letzter Stelle behandelt, dennoch verdient, ganz besonders beachtet zu werden. Aals Werk stellt einen überaus wertvollen Beitrag zur Kulturgeschichte, insbesondere zur Volkskunde des XVI. Jh. dar. Die schweizerische Volksdramatik ist, wie ihr bester Kenner, J. Bächtold, in seiner Literaturgeschichte auf Seite 252 sagt, „ein im ganzen durchaus urwüchsiges Produkt", und aus diesem Grunde bietet sie uns auch die ganz besondere Eigenart dieses freien Volkes in hervorragendem Masse dar. Aber in wenig Dramen werden so mannigfache Seiten des Lebens berührt, wie bei Aal. Wir nehmen hier Einblick in das Leben und Treiben der verschiedensten Stände, vom König herab bis zum unehrlichen Mann, dem Henker. Denn das müssen wir festhalten, dass unser Dichter seine Personen sämtlich im Gewande seiner Zeit auftreten lässt. Johannes ist ihm nicht der Wüstenprediger Palästinas; als ein zweiter „Bruder Klaus" bewohnt er im Walde eine Eremitage („hol"), und von da tritt der ernste Klausner mit seiner Busspredigt vor das Volk und seinen lasterhaften Fürsten. Sehr interessant ist es, zu beobachten, in welchen Ausdrücken von der Wüste des Johannes gesprochen

wird. Vers 519 fragt der Pharisäer das Volk: „Was hend ir inn der wůste z'schaffen?“ und fährt dann weiter: „Im wald man nit anbetten sott!“; ebenso heisst es Vers 3226: „Vom wald dem nechsten gond wir zween“ (gemeint sind die Boten des Königs, die nach Johannes geforscht haben); vom „wilden wald“ wird in Vers 3475 gesprochen und in ähnlichen Ausdrücken bewegen sich die Verse 4072, 4087 und 4403. Der Schweizer des XVI. Jh. kann sich eben eine Sandwüste (im Sinne der Wüste Juda) nicht vorstellen. Ganz ähnlich hat auch schon Otfried in seiner „Evangelienharmonie“ von Johannes dem Täufer als der „stimma ruafentes in wuastinnu waldes“ (I 23, 19) gesprochen.

Ebenso ist Herodes nicht ein Vierfürst aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert, sondern ein deutscher Fürst, wie sie zu Aals Zeiten so vielfach ihren Thron nicht gerade geziert haben. Wir finden den ganzen Hofstaat wieder, wie er den Herrscher des XVI. Jh. umgeben hat: den Kanzler und den Schatzmeister, den Kämmerer und den Hofmeister, die königlichen Räte und die Parlamentsherren. Auch Herodias besitzt, wie eine Fürstin, ihren Hofstaat. Selbst des Königs Spassmacher, der Narr, fehlt nicht.

Die Kriegsknechte sind nicht etwa römische Legionare, sondern biedere deutsche Landsknechte. Und die Pilger vollends sind eine Erscheinung, wie sie beim ausgehenden Mittelalter gerade durch die Schweiz häufig ihren Weg genommen haben, um zum Grabe des Herrn in Jerusalem oder zum Apostelgrabe in Rom zu wallfahren. Wir begegnen ferner einem herrschaftlichen Vogt, wie ihn nicht die Zeit des Herodes, wohl aber das XV. und XVI. Jh. kennt. Andere freilich, wie den Wucherer und den Zöllner, kennt auch jene Zeit; aber die charakteristische Eigenart ihrer Erscheinung hat ihnen doch wieder unser Dichter verliehen, indem er ihr Bild nach dem Leben seiner Zeit entworfen hat. Eine letzte Gruppe, der Gyselesser (= Advokat) und der Hurenwirt, sie sind wieder dem XVI. Jh. ganz besonders eigen.

Es verlohnt sich in der Tat, bei einzelnen dieser Stände einen Augenblick zu verweilen. Da sind zunächst die Hofleute. Der Typus des schmeichlerischen Höflings ist Delbora; sein

Grundsatz ist, den Mantel nach dem Winde zu hängen, alle, selbst die schlechtesten Handlungen des Königs gut zu heissen. Kein Mittel, selbst nicht die gemeinste Lüge, scheut er, um sich in der Gunst seines Herrn zu erhalten. Das Gegenteil, — ein weisser Rabe am Hofe — ist der Ratsherr Usim, der aber seine Ehrlichkeit auf der Galeere büssen muss. Von den Schattenseiten des Hoflebens berichtet uns ausführlich der Kanzler in seinem Gespräch mit dem Schatzmeister (III, 2 (Tag 1)). Der Mann im Hofkleid hat keine ruhige Stunde, stets muss er um den Fürsten herum sein; loben muss er, wenn er lieber schelten wollte. Nur der Gleissner ist bei Hof angesehen; der Biedermann kann vor der Türe bleiben. Und wie gehts erst bei Hof selbst zu! „Man zücht all sünd und schand herfür, in suffen, fressen, bûlen, brassen, in hoffart, schwôren, spilen, rasslen, in eebruch, dantzen, tag und nacht“ (V. 3024 ff.). Und wer bei den Wölfen ist, muss mit ihnen heulen! Unter den Höflingen selbst herrscht Intrigue, Falschheit und Hinterlist. Bei alledem ist dieser Herrendienst noch äusserst unbeständig oder, wie der Kanzler Vers 3045 sehr bezeichnend sagt „übernächtig“. Habermus am eigenen Herd sollte man dem Wildbret und Geflügel an grosser Herren Tisch vorziehen. — Eine andere Seite des Hoflebens zeigt uns die Unterhaltung des Kämmerlings mit dem Hofmeister in der IV. Szene desselben Aktes, das Luxusleben der Königin und ihres Hofstaats. Mehr als den halben Tag brauchen sie, um ihre Toilette fertigzustellen. Da wird gewaschen, gefärbt, gesalbt; da schnürt und putzt man sich. Der Kämmerling meint, die Weiber hätten diese Putzsucht von ihrer stolzen Stammutter Eva übernommen, die sie wiederum von der Schlange, dem Teufel, empfangen hätte. Und erst ihr Auftreten! Wie ein Pfau schreitet die Dame einher, und mit ihrem Mienenspiel — sei es Lächeln oder Schmollen — beherrscht sie die Männer. Von der Putzsucht der üppigen Weiber weiss der Hofmeister noch mehr zu erzählen. Durch ihn werden wir mit allen Luxusgegenständen der vornehmen Dame des XVI. Jh. vertraut gemacht. Kostbare Kleiderstoffe, wie Schamlot, Ormasin, Damast und Samt, goldene Borten, Schleier, Schürzen, Hauben mit Pelz und Goldstickerei besetzt, in den Haaren kostbare Schnüren und am Hals goldene Ketten, an den Fingern köst-

liche Ringe, die, ebenso wie die Gürtel, mit Edelsteinen besetzt sind; das alles muss ihnen der Mann kaufen, während er selbst Mangel leiden muss. Tut er es nicht, so „blitzget sy wie ein böser gul“ (3301).

Aal hat hier einen argen Übelstand im Kulturleben seiner Zeit mit dem Geisselhieb seiner bitteren Satire getroffen. So berichtet uns die bereits genannte Solothurner Chronik zum Jahre 1515 „Umb dise Zeit ward grosse Köstlichkeit an Kleydern, von Seyden, Sammet, Gold unnd darneben vil Hoffart und Ubermuth in das Land gebracht: In Summa ein unnützer grosser Pracht in der Eydtgenosschaft angerichtet“ (Haffner II, 205). Gerade für ein Volk, wie die Schweizer, das in einfachen Sitten stark und gross geworden war, musste der Luxus verderblich wirken. Und Aal, der es mit seinem Volke gut meint, hält ihm diesen Fehler, in der damals so beliebten Form der Satire, warnend vor Augen. Von den genannten luxuriösen Kleiderstoffen dürften zwei heute weniger bekannt sein, der Ormasin und der Schamlot. Ormasin war ein feiner Seidenstoff, der in Schweizer Inventarien des XVI. Jh. öfters erwähnt wird. Seinen Namen hat er wahrscheinlich von der Stadt Ormus am persischen Golf; danach nannte man ihn Ormusinus oder in der italienischen Form Ormesino. Von Italien aus wurde der Stoff über die Alpen auch nach der Schweiz eingeführt. — Der Schamlot war ein im ganzen Mittelalter hochgeschätzter feiner Wollenstoff, der aus dem Garn der Kamelziege (Angoraziege) verfertigt wurde. Er wurde in Italien, aber auch in Nordfrankreich besonders gut gesponnen. In die Schweiz wird er wohl ebenfalls aus dem Süden gekommen sein.

Dem Luxus der Frauen steht eine Unsitte der Männer, das Saufen, gegenüber, die gerade im XVI. Jh. in den weitesten Schichten der Bevölkerung, besonders aber auch an Fürstenhöfen, stark um sich gegriffen hat. In seiner derben Sprache hat Luther gemeint, der deutsche Teufel müsste „Schlauch“ heissen, und wer seine Zeit kennt, wird ihm nur zustimmen. Die für uns in Betracht kommende Szene ist das grosse Gelage bei der Geburtstagsfeier des Herodes (III, 1 u. 2 (2. Tag)). Wenn wir die hier gegebene Schilderung mit Beschreibungen von fürstlichen Festgelagen aus dem XVI. Jh. vergleichen, so

fällt uns sofort die naturgetreue Übereinstimmung auf. Zuerst bringt der König seinen Gästen den Willkommtrunk dar, dann geht der Becher in der Runde herum. An den nötigen Trinksprüchen fehlt es natürlich auch nicht; ich erwähne nur den sehr üblichen „Das gsegne üch Gott!“ Mit der Zeit entsteht eine derbe Saufprahlerei. Der eine rühmt sich, dass man frühe aufstehen müsse, um ihn nüchtern zu sehen; einem anderen soll man so viel einschenken, dass es ein Rad treiben könne. Ein dritter weist die gesalzene Wurst, die ihm sein Nachbar als Reizmittel anbietet, zurück, weil er auch so schon stets Durst habe. Was diese Reizmittel zum Trinken anlangt, so wird uns ausser der ja heute noch gebräuchlichen Wurst und der bei den Bayern üblichen Rübschnitz (Rettich) noch die grüne Muskatnuss genannt (V. 6203). Unsere erste deutsche Naturgeschichte, Konrad von Megenbergs „Buch der Natur“ (1350) widmet ihr sein 22. Kapitel; nach ihm wächst der Baum „im land India“, dem Wunderlande des gewürzliebenden Mittelalters. „Die pesten (muscaten) sint, die swaer sint und auf der zungen scharpf“. Diese würzig scharfen Früchte wurden in grünem Zustande — wie heute etwa die Walnüsse — eingemacht. — Unser Zechbruder bedarf also eines solchen Reizmittels nicht mehr; denn er sagt ironisch, dass er saufen kann „uff ein grůene muscatnuss, die noch ist wit z'Venedig duss“ (V. 6203/04). Damit erhalten wir einen weiteren kulturhistorischen Beitrag. Von Venedig aus ging der grosse Handelsweg über die Alpen nach der Schweiz und nach Deutschland. Dort in der Lagunenstadt stand am Ponte di Rialto der „Fondaco dei Tedeschi“, der Ausgangspunkt dieser berühmten alpinen Handelsstrasse.

Zweimal wird von Massen gesprochen, die heute längst nicht mehr üblich sind und auch im XVI. Jh. wesentlich auf Süddeutschland und die Schweiz beschränkt gewesen sein müssen. Das eine ist der „Stein“ (V. 6146 und 6232), das andere der „Myel“ (V. 6158). Stein bezeichnete ursprünglich ein bestimmtes Gewicht, dann aber auch ein Hohlmass; über den Inhalt ist uns nichts näheres bekannt. Vers 6145 sagt der eine Edelmann: „Wolan, gůt gsell, ich bring dir ein, den oberen und den underen stein!“ Er will damit sagen: den Krug von oben bis unten, also, wie wir heute sagen „einen Ganzen“. Die genannte

Formel scheint übrigens in der Schweiz allgemein üblich gewesen zu sein; ähnlich heisst es in H. R. Manuels „Weinspiel“ (1548) Vers 229; „Gsichts, du kutz, ich bring dir ein? Es gilt dir da die siben stein!“ Nach Vers 246 des „Weinspiels“ scheinen „zehen Stein“ eine gewaltige Leistung gewesen zu sein. — Ein zweites Weinmass ist dann der „Myel“, ein Wort, das selbst schon ein Stück Kulturgeschichte in sich birgt. Über die Alpen ist der „miolo“ und auch sein Name aus Welschland gekommen. Er wird uns geschildert als ein grosser, weiter Trinkbecher aus Ton, Glas oder Metall und, je nach der Beschaffenheit, glatt oder mit getriebener Arbeit. Auch in H. R. Manuels „Weinspiel“ begegnet uns der Myel, wenn da V. 472 Pauli zur Dirne Froneck Umundum sagt: „Meitli, kum sitz du zů mir har, es gilt dir disen migel gar!“, worauf die Dirne ihm erwidert; „J wol, einen solchen stotzen, wenn ichn trunk, so müest ich kotzen“.

In unserer Trinkszene zecht aber nicht nur Herodes mit seinen Edelleuten, sondern auch Herodias mit ihren Edelfrauen. Wir wundern uns vielleicht heute darüber, dass selbst das zarte Geschlecht am Trinkgelage teilnimmt; aber, wer auf Schloss Ambras in Tirol den „Willekumm“ Becher der Philippine Welser gesehen hat, — der bekanntlich drei Liter fasst — wird verstehen, dass selbst edle Frauen im Trinken ganz Erkleckliches geleistet haben mögen.

Bei einer festlichen Mahlzeit des XVI. Jh. durfte auch die Unterhaltung der Gäste nicht fehlen. So erheben sich bei Aal zwei Fechter vom Adel, um eine Probe ihrer ritterlichen Kunst zu geben. Alfred Schaer in seiner eingehenden Untersuchung „Die altdeutschen Fechter und Spielleute. Ein Beitrag zur deutschen Kulturgeschichte“ (Strassburg 1901) gibt auf S. 74—76 einen Überblick der zu seiner Kenntnis gelangten Orts- und Zeitangaben, soweit sie die Abhaltung von Fechtschulen, Fechterspielen und Schwerttänzen oder das sonstige Auftreten von Fechtern in öffentlichen Schauspielen betreffen. In dieser interessanten, 32 Städte umfassenden Übersicht findet sich nur eine einzige schweizerische Stadt, eben Solothurn mit den beiden Aufführungen des „Johannes“ von 1549 und 1581. Schaer ist sich ja offenbar selbst darüber klar, dass seine Über-

sicht noch lange nicht vollständig ist; — namentlich sind zahlreiche kleinere Chroniken unbenutzt gelassen. — Für die Schweiz aber dürfte, soweit meine Kenntnis reicht, Aals Johannesdrama das einzige Beispiel für einen Fechterauftritt in einem Schauspiel sein — und schon aus diesem Grunde verdient er nähere Beachtung. Er umfasst nur 15 Verse und doch enthält er alles zu einem Fechterspiel Notwendige. Zuerst erbietet sich der eine, mit seinem Genossen mehrere Schwertgänge auszufechten. Der König ist darüber sehr erfreut. Nun nennt der andere den Preis, das „krentzlin" und fügt hinzu, dass sie darauf noch ein „früsches dentzlin" tun wollen. Trefflich ist dann in zwei Halbversen („Wol har und dran!" „Hie kumpt der man!" (6266/67) das Antreten der beiden geschildert. Nach dem Fechten empfehlen sie sich dem König, und der Kanzler versichert sie des Lohnes. Gerade im XVI. Jh. waren solche Darbietungen kriegerischer Kunstfertigkeit äusserst beliebt. Der Kampfpreis war, wie in Aals Darstellung, ein Kranz, und zwar ein Rosenkranz, den ein holdes Mägdlein dem Sieger um die heisse Stirn legte. So heisst es in einem Fechterspruch der Nürnberger Fechterschule vom Jahre 1579: „Ein schones maidlein hab ich gefunden, daz hat mir einen Crantz gepunden" oder in einem anderen: „Frisch her ir federfechter an diesen Tanntz; es gillt ein schonen RosenKranntz!" Freilich nicht immer ein Rosenkranz! Denn so heisst es in einem anderen: „So kompt nur her an diesen Tanntz; es sol nit gellten ein Rosenkranntz, sonder das Rot plut auf dem Haupt!"

Auch in Solothurn bestand eine Fechterschule, wie uns die Chronik (II, 222) berichtet: „Anno 1532 Mitwochen nach Matthäi ward zu Solothurn eine öffentliche Fechtschul angestelt". Zwei hier ausgebildete Bürgerssöhne werden es gewesen sein, die Aal in seiner Fechterszene auftreten lässt. „Vom Adel" werden sie genannt, weil vor einem König nur Edelleute fechten.

Wir kommen zu einer anderen Unterhaltung der Festgäste, die zu aller Zeit und besonders auch im XVI. Jh. sich grosser Beliebtheit erfreute, dem Tanz. Für unser Johannesdrama hat ja, wie wir sahen, der Tanz der Salome noch eine andere, dramatisch wichtige Bedeutung; hier wollen wir nur die kulturhistorische Seite ins Auge fassen. Die Tänzerin sagt Vers 6301

zum Pfeifer: „So pfiff mir uff den züner dantz!“ Dieser Zäuner (Zeuner, Czewner) war ein im XV. bis XVII. Jh. viel beliebter Reigentanz von sehr lustiger, ja leichtfertiger Natur. Franz Böhme will ihn in seiner „Geschichte des Tanzes in Deutschland, Leipzig 1886“ so erklären, dass die Tanzenden durch Verflechten der Hände und Arme eine Art Zaun bildeten, wobei einer als Solotänzer in der Mitte war, den man nicht durchlassen durfte. Ob diese Erklärung richtig ist, möchte ich dahin gestellt sein lassen; denn es wird auch von Zäunertänzen erzählt, bei denen nur ein Paar auftrat. Das aber ist nach den uns erhaltenen Zeugnissen zweifellos, dass der Zäuner ein Tanz von sehr lasziver Natur gewesen sein muss. So heisst es nach Schmeller-Frommann II, 1131 in Herzog Ferdinands „italienischen Reisen“ (Freyb. Samml. IV, 333) aus dem Jahre 1565: „In einer Comoedi (zu Florenz) haben 12 nackhent nymphae und soviel satyri durch ainander wie ain Zeiner gedantzt“; der Herzog wendet hier offenbar den ihm geläufigen Ausdruck auf einen entsprechenden italienischen Tanz an. Aus H. Sachs zitiert Schmeller „Da wir herritten wie Zigeiner, als wollten wir danzen den Zeiner“ (1560). Noch Christian Weise erwähnt den Zeuner in seinen „drei ärgsten Erznarren in der ganzen Welt“ aus dem Jahre 1672 auf Seite 283 als indezenten Tanz. „Denn solche leichtfertige Täntze wie der Zeuner-Tantz bisweilen gehalten wird und wie anno 1530 zu Danzig einer von lauter vermummten nackichten Personen angestellet worden oder wie Anno 1602 zu Leipzig auf dem damahligen Rabeth ein Schneidergeselle mit einer unzüchtigen Breckin vor allen Leuten nackend herumgesprungen“.

Was den Zeunertanz der Salome in unserem Johannesdrama betrifft, so ist ja dabei an einen ausgesprochenen Nackttanz gar nicht zu denken, einmal, weil es bei den Zurüstungen (Vers 5114 ff.) heisst: „Die Tochter sol sich kostlich zieren und artlich brangen mit hoffieren“, dann aber ganz besonders deshalb, weil dies völlig ausserhalb der Absicht Aals, als eines sittlich ernsten Priesters liegen musste. Immerhin aber ist die Wahl dieses Tanzes, von dem uns noch zwei Versionen aus dem XVI. Jh. erhalten sind (1562 und 1590), die sich bei Böhme a. a. O. Bd. II unter Nr. 59 und 137 finden, sehr bezeichnend.

Aal hat sich bei der Wahl dieses Tanzes, in richtiger Erkenntnis der Sachlage, gesagt, dass der Tanz der Salome ein sinnenberückender sein muss. Die Eigenart des Tanzes, dessen Melodie schon ein eigentümlicher Reiz innewohnt, wird er auch, mit Ausschluss der Nacktheit, belassen haben. Salome tanzt zweimal mit vier jungen Edelleuten; beim zweiten Tanz wird nur von einem „früschen dantz“ gesprochen (V. 6324); aus V. 6326 geht aber mit Bestimmtheit hervor, dass es ein Reigentanz war. — In der Meyenbrunnschen Redaktion des Aalschen Johannesdramas ist an Stelle des Zeuners der Nathatanz gesetzt. Ein solcher Tanz ist nun, wenigstens in dieser Form, nicht zu belegen; dürfen wir eine ungenaue Schreibung annehmen, so liesse es sich vielleicht mit dem schw. V. notten (= hin und herbewegen) in Zusammenhang bringen; wir hätten es dann mit einem polonaiseartigen Tanze zu tun. Wenn Meyenbrunn eine solche Veränderung vornimmt, so kann dazu eine doppelte Veranlassung vorgelegen haben: entweder er hat den Zeunertanz nicht gekannt oder aber — und das dürfte vielleicht hier zutreffen — seine etwas engherzige Prüderie, die schon jedes derb natürliche Wort peinlichst durch ein wässeriges Surrogat ersetzt, will selbst den Schein einer Laszivität meiden. Was fragt der biedere Schulmeister nach Lebenswahrheit und Naturtreue! Darüber sind wir uns nicht im Zweifel, dass wir es bei unserem Kolmarer Bearbeiter mit einem durchaus ehrbaren Tanze zu tun haben; eine nach Vers 6304 interpolierte Strophe, wo der junge Edelmann zu Salome sagt: „. . . mit euch zu dantzen in zucht und ehren“, belehrt uns darüber noch zum Überfluss.

Die Volkskunde beschäftigt sich nicht nur mit den Erscheinungen des äusseren Lebens eines Volkes und einer Zeit, sondern auch mit dem Geistesleben, den Anschauungen und der Denkungsweise. Auf alle diese Fragen gibt uns Aal reiche Auskunft; ich will aber hier nur eine Seite herausgreifen, die mir besonders wichtig zu sein scheint, den Aberglauben. Die Stelle, die hier in Betracht kommt (I, 1 (2. Tag)), haben wir bereits in der Inhaltsangabe gestreift. Odias, der Bote der Königin kommt zurück, um Herodias Kunde von Johannes zu bringen. Die neugierige Amme, die ihn zur Herrin geleiten soll,

kann es nicht abwarten, bis sie die neue Mär vernimmt und so dringt sie in den Boten, um die Neuigkeit zu erfahren. Aber Odias will sich „lieber von einem Bär fressen lassen“, ehe er dem Begehren der ungeduldigen Alten nachgibt. Da fängt jene fürchterlich an zu schimpfen und zu keifen. Um vor ihr endlich Ruhe zu bekommen, will Odias eine List ersinnen und ihr einen Bären aufbinden; sie ahnt nicht seine wahre Absicht und verspricht auf ihre Seele, es nicht ausplaudern zu wollen. Nun erzählt er, Johannes, der Prophet im Walde, habe dieser Tage bei Sonn und Mond viele Wunder am Himmel gesehen; über das Land habe sich ein blutfarbener Pfauenschwanz hingestreckt, viele Schwerter und lange Spiesse habe er wahrgenommen und zwei Haufen reisiger Leute hätten mit Feuerbüchsen gegeneinander geschossen. Johannes habe aus diesen Himmelserscheinungen furchtbares Blutvergiessen und schrecklichen Krieg, worunter namentlich der König und die Königin zu leiden hätten, geweissagt. Als die entsetzte Amme davongelaufen ist, macht sich Odias, der ihre Geschwätzigkeit vorausgesetzt hatte, lustig, dass er ihr diese „gruselichen“ Dinge vorgeschwindelt hat. Da vernimmt er auch schon den kläglichen Angstschrei der abergläubigen Alten, die alsbald das Gehörte ausplaudert. Odias fährt nun über die klappernden Weiber her, von denen jede der anderen schweigen hilft und der Gevatterin es so lange immer weiter anvertraut, bis es endlich die ganze Stadt weiss.

Gerade in der ersten Hälfte des XVI. Jh. war der astronomische Aberglauben weit verbreitet. Ich führe zum Belege hierfür einige der charakteristischsten chronikalischen Berichte aus dem Gebiete der Schweiz an. So schreibt Hans Salat zum Jahre 1538 in seinem Tagebuche (hrsg. v. I. Bächtold, Basel 1876 Seite 57): „In disem Jahr liesse sich ein grewlicher Comettstern gegen Aufgang, sampt einem Blutfarben Creutz, auch vilen bewaffneten Männern, am Himmel sehen“; zum 27. Juli 1540: „Item Zinstags am morgen nach Jacobi hatt man ein gross rot schwert am himmel gsehen stan, als die Schwyzer harfürend!“ Und um einen Solothurner zu zitieren, so lesen wir bei dem mehrfach genannten Haffner (II, 228) zum 10. Oktober 1527: „Liess sich ein Comet gantz Blutfarb sampt herumstehenden Schwerdten und Angesichten, mit Verwunderung sehen.

Sein Bedeutung ist wegen selbigen Jahrs beschehener einnem — und beraubung der Statt Rom von den Teutschen leicht abzumerken". Zum Jahr 1544: „Ein erschröckliche Finsternuss an der Sonnen und 3 an dem Mond haben den Todt hoher Potentaten, und zugleich die bald darauff entstandene grosse Unruhe im Reich vorbedeutet". In der Kulturgeschichte von Henne am Rhyn (II [2], S. 7) findet man einen Holzschnitt, der eine dieser wunderbaren Himmelserscheinungen darstellt und aus Josef Grünbecks Schrift „Eine newe ausslegung der seltzamen wunderzaichen" aus dem Jahre 1507 genommen ist. — Man darf aber nicht denken, dass nur die blöde Masse des Volkes in diesem Aberglauben befangen war, selbst Männer, wie Zwingli, haben ihm gehuldigt. Davon erzählt uns H. Bullinger in seiner Reformationsgeschichte (III, Kap. 401): „Umm Laurentij in dem Augsten erschein ein gar erschrocklicher Comet gägen nidergang der Sunnen, hatt ein breiten langen Schwantz, den strackt er gegen mittag . . und als Zwingli . . gefraget ward, was der Comet doch bedüte? Antwort er: mich und mengen eeren man wirt es kosten und wirt die warheit und kylch nodt lyden. . ."

Wenn man die besprochene Odiasszene zum erstenmal liest, so hat man unwillkürlich den Eindruck, als ob der Verfasser selbst nicht diesem Aberglauben ergeben wäre. Schon die Art und Weise, wie er die Sache unter dem Gesichtspunkt eines „Bären" vorbringt, spricht dafür; bei ruhiger Überlegung aber erkennen wir, dass wir doch zu viel in seine Worte hineingelegt haben. Nehmen wir selbst einmal den Fall an, dass Aal über dem Aberglauben der meisten und bedeutendsten seiner Zeitgenossen gestanden hätte und etwa in Form einer Satire gegen diese Volkskrankheit hätte losziehen wollen, dann wäre diese Satire viel zu fein und versteckt gewesen, als dass sie ihren Zweck erfüllt hätte.

Das Seelenleben eines Volkes offenbart sich ganz besonders in seiner Sprache, namentlich in seinen Redensarten, seinen Grussformeln, seinen Flüchen und fluchartigen Umschreibungen, seinen Schimpfwörtern und nicht zuletzt in seinen Sprichwörtern.

Die Grussformeln, die wir bei Aal vorfinden sind meist von herzlicher Art. Wir hören da: „Gott grůss üch!" V. 447; „Gott grůss dich!" V. 5212; „Biss willkum mir!" V. 2506 und

3333; „Gott willkum!“ V. 2617; „Sind grützt!“ V. 2698; „Biss grůsst!“ V. 4247; „Ich grüssen dich!“ V. 4857 und 6055. Die eine oder andere davon hat sich noch heute in der Schweiz erhalten.

Um aber das Seelenleben eines Volkes richtig verstehen zu können, muss man es auch in seinen erregten Zuständen beobachten. Der Zorn ist ja, um mich eines Ausdrucks Friedrich Nietzsches zu bedienen, ein Spion, der die Seele ausschöpft und selbst den Bodensatz ans Licht bringt. Die Flüche und Verwünschungen, die uns im folgenden begegnen werden, lernen uns am besten diese hässliche Schattenseite des Volkslebens kennen. Die meisten davon treffen wir auch in den Gerichtsprotokollen jener Zeit wieder. Hierfür und ebenso für die straffälligen Schimpfwörter bieten zwei Arbeiten R. Brandstellers lehrreiches Material. „Blasphemiae accusatae“ in ZfdA. XXX Seite 399 ff. und „Prolegomena zu einer urkundlichen Geschichte der Luzerner Mundart“, Einsiedeln 1890, Seite 40 ff. Ich gebe nun die Flüche und Verwünschungen wieder, wie ich sie bei Aal vorgefunden habe, beschränke mich aber auf die notwendigsten Erklärungen: „Gott geb dem leben 's fallent übel!“ V. 680; „So můss der Tüffel üwer walten!“ V. 2919; „Das üch all Gott schend, der donner und der blitzg verblend!“ V. 2929; „Dich sot der herd (-Erde) billich verschlucken!“ V. 3519; „Das dich 's hellsch füwr ins mul anzündt!“ V. 3577; „Das dich getz unfal schend!“ V. 3679; „Das dich der ritt als keibens (kaiben) schitt!“ V. 3719 und 6634. Diese Formel bedarf wohl einer Erläuterung. Das Volk dachte sich die Krankheiten als persönliche Wesen, als Unholde, die den Menschen anfallen und erwürgen. Keib ist ein lediglich auf die Schweiz beschränktes Schimpfwort. Es gilt dieses Wort ursprünglich für einen krankhaften Zustand des Rindviehs, dann für das an dieser Viehseuche gestorbene Tier selbst und schliesslich für einen Gegenstand der tiefsten Verachtung. Von Menschen gesagt, bezeichnet es, als gemeines, rohes Lästerwort, einen, den man des Todes am Galgen für wert erachtet. In diesem letzteren Sinne war es eine klag- und strafbare Beleidigung, für die die einzelnen Schweizer Landrechte des XVI. Jh. harte Strafen bestimmen. In der Form „als keibens“ ist als = alles ein Genetiv masc.

oder neutr., wozu ein, diesen Genetiv ergänzendes, regierendes Wort gedacht wird. — „Ee wet ich das mich fråss ein Bår!“ V. 4047; „Gott geb dirs fall nit übel!“ V. 4057; „Ritt bschiss mich!“ V. 4114; „O himmel, donder, blitzg und erdtrich, nun schlahend drin, verzeerend mich!“ V. 4308; „Nun suff, das dir der hencker segne!“ V. 4451; „Ia bring ich dir mee was z' schlemmen, so můss mich der schwartz henssly nemen!“ V. 4453; „Wett tusend ritt!“ V. 5076; „Das dich der narr schier müsse strecken!“ V. 6462; „Schend mich bocks leiden, wann ich felen!“ V. 6532; „Das dich bocks tausent martter schend!“ V. 6562. Über die Ausdrücke: Getz und bocks werden wir gleich näher zu sprechen haben.

Was die Schimpfwörter betrifft, so werden die meisten schon dadurch als spezifisch schweizerisch gekennzeichnet, dass sie Meyenbrunn offenbar nicht geläufig sind. Da haben wir zunächst „Lydenloser tropff“ V. 3410; „tropff“ V. 4774 und 6643; „Keib“ V. 3644, 3712, 4344, 6705; in allen vier Fällen hat es Meyenbrunn umschrieben. V. 3644 hat er dafür: „Laur!“ 3712: „Johannes“; V. 4344 und 6705: „er“. Ein weiteres Schimpfwort, das auch M. kennt ist „öder wicht“ V. 3664; ebenso „der bůbery ein volles fass“ V. 3887; nicht kennt M. das Wort „guli“ in der Wendung: „Du wůster guli, grober filtz“ V. 4058, das er durch „bengel“ ersetzt; „guli“ findet sich noch einmal V. 6063, wo es M. durch „gåuchlin“ ersetzt. „Ellend göffel“ in V. 4393 überträgt M. mit „geck“ und trifft damit etwa das Richtige; denn Geck ist im XVI. Jh. soviel wie Narr und Göffel = Gaffer (mit der Nebenbedeutung = Tölpel). Vers 6461 sagt der Narr, der ja besonders mit Schimpfwörtern um sich wirft, zum König: „Du unholdselger nasentropff“; M. ersetzt dies durch „unflettiger nasser tropff“; es ist schwer zu sagen, ob M. Aals Wendung nicht verstanden hat oder ob er sie mit Absicht geändert hat; trotzdem möchte ich das erstere annehmen. Völlig unverständlich ist M. Tätigkeit bei zwei anderen Schimpfwörtern: „Schelm“ und „Lur“. Dort, wo sie bei Aal stehen, ersetzt er sie durch andere Wörter; daraus könnte man nun schliessen, dass sie ihm ungeläufig sind. Dem widerspricht aber die Tatsache, dass sie M. wieder an zwei Stellen gebraucht, wo sie Aal nicht hat. Zunächst also: „Schelm“ V. 3646 und 6526 M.: „Schalck“;

V. 4865 M.: „Schwetzer"; V. 5088, 5093 und 6395 M.: „Johannes"; V. 6500 M.: „unfromm"; V. 6567 M.: „ihm"; V. 6713 und 6733 M.: „Pfaff". In der grossen Interpolation M. (II, 2) dagegen findet sich „Schelm"; „Schelmshals" hat M. mit A. gemeinsam in V. 6703; V. 5990 setzt er dafür: „Johannes" und V. 6671: „Mensch". Ähnlich, wie mit „Schelm" ist es auch mit „Lur". V. 4288 setzt Meyenbrunn dafür „Johannes"; V. 6689 gar „Pfaff"; V. 6715 lesen wir bei Meyenbrunn „grober unverschampter Bawr", wo Aal „verflůchter lur" schreibt. Nun aber der umgekehrte Fall! V. 3644 setzt Meyenbrunn „Laur" für das Aalsche „Keib" ein.

Ein Wort ist noch zu sagen über die fluchartigen Umschreibungen, die weder Flüche noch Schimpfwörter sind, vielmehr zu den Interjektionen zu rechnen sind. Die Entstehung dieser euphemistischen Umschreibungen, die ja samt und sonders an das Wort „Gott" anknüpfen, darf hier als bekannt vorausgesetzt werden. Welch unglaubliche Verbindungen, infolge der Verdunkelung der ursprünglichen Bedeutung, mit der Zeit sich herausgebildet haben, dafür liefern die folgenden Beispiele bei Aal einen sehr drastischen Beleg. Es finden sich hier: „Botz leberwurst!" V. 37; „Botz verden willen!" V. 465. Dieses „verden", das auch in anderen Verbindungen, wie — „blůt", — „hirn", — „schwitz" u. a. m. vorkommt, wird allgemein (DWb. XII, 206; Schweiz. Idiot I, 995) mit Velten, einem Volksheiligen, zusammengebracht. Mir aber erscheint diese Erklärung höchst unwahrscheinlich und durchaus nicht genügend begründet; vielmehr möchte ich mich mit Moritz Spanier (in der Ausg. von Murners Narrenb. von 1894) der Ansicht Goedekes in seiner Ausgabe der „Narrenbeschwörung" von 1879 zuwenden, der es auf Christus beziehen will und z. B. „verden blut" mit „sanguis verendus" erklärt; „verden willen" wäre demnach = „voluntas verenda". — „Sammer botz mist, botz ferden manns!" V. 1050; „Getz unfal!" V. 3679; „Botz muss!" V. 4127; „Sammer botz lung!" V. 4216; „Botz dågen!" V. 6183; „Botz morgenstern!" V. 6191; „Botz blůtigen darm!" V. 6418; „Botz Element!" V. 6496; „Bocks leiden!" V. 6532; „Bocks tausent martter!" V. 6562; „Botz kotigen mist und stinckenden saich!" V. 6641. — Diese Flüche und fluchartigen Interjektionen waren, wie aus

der Narrenbeichte in Murners Narrenbeschw. (K. 95, V. 67) hervorgeht, spezifisch schweizerisch. Von der Schweiz waren sie auch nach Süddeutschland, besonders ins Elsass eingedrungen.

Wir gehen nun zu den Sprichwörtern und sprichwörtlichen Redensarten in Aals Johannesdrama über. In ihrer prägnanten Weise ist diese Volksweisheit vielfach der kürzeste Ausdruck für manches, was der Gelehrte in langen Deduktionen demonstriert; in ihrer durchsichtigen Fassung, die dem Denkenden blitzartig das Rechte zeigt und doch im Hintergrunde noch etwas Tieferes ahnen lässt, in ihrer kindlichen Naivität oder schalkhaften Ironie, in ihrem wuchtigen Ernste führen sie uns am besten ein in das Ideenleben einer Zeit und eines Volkes, sind sie ein vortrefflicher Schlüssel für volkskundliche Forschungen. Nirgends aber wird man in einem schweizerischen Drama des XVI. Jh. eine solche Fülle von Sprichwörtern finden, als in Aals „Johannes". Dass bei den folgenden Erörterungen das Grimmsche Wörterbuch und, wo es möglich war, natürlich auch das Schweizer Idiotikon zur Erklärung und für Belegstellen herangezogen wurde, versteht sich von selbst. Vers 802 spricht der Gyselesser (= Schuldeneintreiber, Advokat) von seinem unbarmherzigen Leuteschinden; er sorgt dafür, dass es ihm doppelten Gewiun einbringe und ihm „das spyssle nit abbrünne". (Vgl. DWb. X, 2451.) Diese Redensart bezieht sich auf den Bratspiess, der einen hölzernen Griff hatte; wer dabei nicht aufpasst, dem brennt er an, — und der Braten fällt in die Kohlen. Im übertragenen Sinn versteht man unter diesem Bilde, das an Anschaulichkeit nichts zu wünschen übrig lässt, das Zuziehen von Schaden oder Nachteil. So heisst es z. B. bei Geiler von Kaisersberg in der Postille (49 b) „sie lugeten, dass inen ir spiess nit abbrünne". Die Verwendung in der schweizer. Satire: „Des tüfels segi (= Netz) (um 1440) Vers 3031 und 6953 beweist, dass unser Sprichwort in der Schweiz bereits im XV. Jh. bestanden hat. Aus der Zeit Aals finde ich es noch bei Jakob Ruf in seinem „Spiel von des Herrn Weingarten" (1539), wo Vers 1321 der „Bur Ann" sagt: „Ich wett dermass min dingli schaffen, verbrinnen nitt min spyss mir lan". Der Gyselesser fährt V. 803 fort: „An unserem nutz nüt da zerrinne, uns ouch werd von der ganss ein feder". (Vgl.

Schw. Id. II, 371 und DWb. IV, 1262.) Diese Wendung will besagen, dass, wo einmal gebeutet wird, jeder etwas haben will. Das Bild ist also wohl aus dem Leben der Landsknechte genommen.

Die Rede des Vogtes bringt uns ein weiteres schweizer. Sprichwort, das aus der populären „Gastronomie" geschöpft ist (V. 826): „Was nit vil speck in d'rûben git, dess mag ich mich bekumberen nit". (Vgl. Schweiz. Id. LII Heft, S. 79 und DWb. X, 2035.) In übertragenem Sinne soll damit gesagt sein, dass eine Sache nutzbringend, einträglich ist. Ebenso wird es in dem Fsp. „Elsli Tragdenknaben" (Keller 895,15) von den habgierigen Juristen gebraucht „Wir möchtend nit mee narung han, wo frid, ruow und liebe wer; aber zank, hader, bschyssen, triegen und gross tröler, die mechtig liegen, jar und nacht ein handel üben, die selben gend speck in drüben". Mehrfach habe ich dieses Sprichwort auch bei Niclaus Manuel gefunden, so in „Vom Papst und seiner Priesterschaft" V. 974; „Ablasskrämer" V. 361; „Barbali" V. 1848.

Aus der Beichte des „Fürköuffers" entnehmen wir ein weiteres; er nennt sich den übrigen (3) Sündern gleich und drückt dies (V. 858) aus mit den Worten: „Ists doch eins tûchs der hosen vier". (Vgl. Schw. Id. II, 1691 und DWb. IV II, 1839.) Wie also vier Hosen, aus demselben Tuch geschnitten, von gleicher Beschaffenheit sind, so auch hier die vier Sünder. Geiler von Kaisersberg kennt unser Sprichwort ebenfalls, wenn er in seinen Predigten (Mariae Himmelfahrt 2^c) sagt: „Vier hosen eines tuchs; ich nim es für eins: procurator und advocat: es seind zwo hosen eines tuchs". In Sebastian Francks Sprichwörtersammlung findet es sich auch (2, 131^a): „Vier hosen eines tûchs: hûrn und bûben ein gespan". Eine seit dem XV. Jd. sehr gebräuchliche Redensart lesen wir einige Zeilen später in V. 870, wo der „Fürköuffer" sagt, er sei „Dohar grendt mit dem Judenspiess". (Vgl. DWb. IV 2, 2357; Ergänzungen hierzu bringen ZfdPh. XII, 82 und XIII, 230.) Über die Erklärung und die Herkunft dieser Wendung ist schon viel gestritten worden. Die erste Interpretation hat der Züricher Jos. Maler in seiner „Teutsch spraach" aus dem Jahre 1561 gegeben, wo es (238 a) heisst „= dicitur de magnis foeneratoribus". Fest-

zuhalten ist unbedingt, dass das Wort niemals, wenigstens nach unseren Zeugnissen zu schliessen, auf Juden selbst angewandt wurde, denen ja das Waffentragen untersagt war, sondern nur auf Christen, die eben wie Juden Wucher treiben. So, um nur zwei ganz charakteristische Belege anzuführen, bei Brant im Narrenschiff (76,11 und 93,25). Murner überschreibt das 67. Kapitel seiner Narrenbeschwörung, worin er von dem Geldwucher der Christen handelt: „Mit dem judenspiess rennen". Besondere Beachtung für die Erklärung unserer Redensart verdient eine Schrift aus dem 1541, die geradezu „Der Judenspiess" betitelt ist. Pietsch hat in dem oben angezogenen Artikel zuerst darauf aufmerksam gemacht. Aus den hier mitgeteilten Anfangsworten, konnte man tatsächlich annehmen, dass hier wirklich von Juden die Rede wäre. Aus der in der Dissertation von O. Frankl: „Der Jude in den deutschen Dichtungen des XV., XVI. und XVII. Jh." Wien 1905 auf Seite 93 ff. wiedergegebenen ausführlichen Inhaltsangabe des „Judenspiesses" geht aber eindeutig und klar hervor, dass unter den „grossen Juden" die Christen zu verstehen sind, die Wucher treiben und den armen Leuten das Geld nehmen.

Aus dem Soldatenleben ist ein Sprichwort entnommen, das V. 1055 dem Johannes in den Mund gelegt ist, der von den Wucherern sagt: „Ich will inen ouch den harnisch fågen". (Vgl. Schw. Id. II, 1611 und DWb. IV$_{II}$, 490.) Um den Rost und Schmutz aus dem Harnisch zu entfernen, musste man ihn tüchtig bearbeiten. Im übertragenen Sinne bedient man sich dieser Wendung, wenn man einem mit einer Strafpredigt hart zusetzt. Schon im Donaueschinger Passionsspiel findet man unser Sprichwort (Mone II, 322, 11); wo Obeth zu dem am Kreuz hängenden Christus spöttisch sagt: „Im ist das Klappern noch nit gelegen, man dörfft im bas den harnasch fegen". Hier ist es von den Martern des Leibes gesagt und also der ursprünglichen Bedeutung noch näher. In derselben Bedeutung wie Aal gebraucht es Murner in der Schelmenzunft (31,11), wo der beichtende Mönch sagt: „Den beltz wil ich myr weschen lon und den harnisch sauber fegen". In dem nämlichen Sinne, wie „den harnisch fegen" gebraucht Aal auch die Wendung

„den balg erfâgen", die V. 3672 dem Gwardiknecht in den Mund gelegt ist.

Eine im XVI. Jh. überaus häufig gebrauchte sprichwörtliche Redensart vernehmen wir von dem einen Kriegsmann (V. 1401) „Woluff ist dir (ander sin gesell) als lieb als mir, so wend wir machen gût gschir!" (Vgl. den reichhaltigen Artikel im DWb. IV 1, 3893 ff.); sie findet sich noch dreimal in unserem Drama: V. 5050, 6084 und 6086. In übertragenen Sinn versteht man darunter: fröhlich, vergnügt sein. Das erstemal bezieht es sich auf das ausgelassene Soldatenleben, im zweiten Fall sagt es Herodes zur Herodias, die die Gäste mit ihrer Anwesenheit erfreuen soll; an den beiden letzten Stellen wird damit das fröhliche Zutrinken bezeichnet. I. Bächtold erklärt in seinem Glossar zu N. Manuels Werken unsere Wendung mit „sich anstrengen"; das mag die Grundbedeutung gewesen sein; denn „geschirre" bezeichnet ein doppeltes: einmal das Gefäss und dann das Riemenzeug, besonders der Pferde. Beide Bedeutungen können zugrunde liegen: „gût gschirr machen" heisst demnach zunächst: jemand dienstfertig etwas zurüsten (eine Speise oder ein Pferd), was natürlich Freude bereitet. Die meisten Belege für unsere Wendung finden sich bei schweizerischen Dichtern. So in Binders „Acolastus" (1529) Vers 940 „Drumb thû im sbest, mach im gût gschir"; in Bullingers „Lucretia und Brutus" (1533) Vers 167: „Mach mir gût gschirr, niemands verzag! Thûnd was zu fröuden dienen mag!" Ebenso im „Elsli Tragdenknaben" (1530) bei Bächtold, Manuel Vers 1021: „Flux heim, dass wir prassind und schlemmind, wie wend wir noch so gût gschirr machen!"; „Vom Papst und seiner Priesterschaft (1532) Vers 679: „Ir bschornen gsellen machend gût gschirr!" Ähnlich in H. R. Manuels „Weinspiel" (1548) Vers 811 und 832; endlich im Lied der „Vollen Rott" in Val. Boltz „Weltspiegel" (1550) Vers 2314: „Ins tüffels namen faren wir, bym wyn da machen wir gût gschirr!"

Vers 1998/99 heisst es von Johannes: „All ander Propheten sônd im wychen, sy müssend im all's hâlmli geben". (Vgl. Schw. Id. II, 1201; DWb. IV II, 241; Germania XXI, 76 und Zfd. Ph. XXIX, 421.) Dieses Sprichwort ist von einem noch heute bekannten Losen mit zwei verschieden langen Hälmchen

hergenommen; wer das grössere zieht, ist der Sieger im Wettstreit. In figürlichem Sinn versteht man darunter: einem den Vorrang zugestehen. So gebraucht es Joh. Kessler in seiner Reformationschronik „Sabbata" von Zwingli: „Och der widertoufer rott hat im müessen das hälmli geben"; ähnlich bei Murner in der „Geuchmat" (V. 1873): „So ist es uns ein grosse schandt, das wir den wybren das hälmlin landt" und bei Hans Salat in seinem „Triumphus Herculis Helvetici" (1532) Vers 350: „Noch nimpt im diser (H.) das helmli ab", obwohl im letzteren Falle die Bedeutung: „den Rang streitig machen" mit unterläuft.

„Henck den mantel nach dem wind!" (V. 2749.) (Vgl. DWb. VI, 1610 ff.) Das ist der Grundsatz, nach dem der charakterlose Hofrat Delbora handelt. Dieses Sprichwort hat einen interessanten Wandel in der Bedeutung durchgemacht. Zunächst ist es das Bild für „sich in die Zeit schicken"; eine tadelnde Nebenbedeutung liegt anfangs noch nicht darin. So spricht bei Hans Sachs die Armut in seinem Fsp. „Fraw Armut und Pluto" (Fsp. I, S. 27, V. 171 ff.) „ich kan gering und mesig zeren, und nach dem wind den mantel keren". Wenn es in Andreas Scharpffeneckers „Verlorenem Sohn" heisst: „wer jetzt wil gelt und gut bekommen in der welt, der muss sein mantel wenden stet und sehen, wo der wind her geht", so klingt jene Nebenbedeutung bereits stark an. Bei den beiden folgenden Belegen kommt der Vorwurf der Charakterlosigkeit offen zum Ausdruck: „mancher durch liegen würt ein her . . zů blosen mäl ist er geschwind, den mantel henken gen dem wind". (Brant, Narrensch. 100, 16) und „wer jetz wil gnant sein der welt frind, der henck den mantel nach dem wind". (Jörg Wickram: „Der Irr Reittend Bilger" (1556)).

Die heute noch gebräuchliche Vergleichung des unbeständigen Weiberherzens mit einem Taubenschlag war bereits im XVI. Jh. üblich. So sagt Usim (Vers 2787): „Ir hertz ist offen wie der tuben huss, flügt eine yn, die ander uss". (Vgl. DWb. XI, 172 ff.) Fast mit denselben Worten finden wir dieses Sprichwort auch bei Hans Sachs in „Der dreyer buler underscheydt" aus dem Jahre 1544 (K. III 381, 25).

Eine Anzahl Sprichwörter des XVI. Jh. haben ihren Ursprung in dem damals sehr entwickelten Badewesen. So sagt

Annas Vers 2985: „Das ist ein heiss bad uberthan". (Vgl. Schw. Id. IV, 1012.) Er will damit ausdrücken, dass die Anklage der Pharisäer beim König für Johannes sehr unangenehme Folgen haben wird. In diesem übertragenen Sinn gebraucht es auch H. R. Manuel in seiner „Freundlichen Warnung" aus dem Jahre 1557 Str. 20: „O Eydgnoschaft denck daran, 's bad ist dir übertan". Das Bild ist natürlich von dem Schwitzbad herübergenommen, das, wenn es allzu heiss zubereitet wird, für die Gesundheit grossen Schaden bringt. — Ein zweites hierher gehöriges Sprichwort bietet Vers 3671: „Wolan, so můstu 's bad ussträgen" (vgl. Schw. Id. IV, 1012 ff. und DWb. I, 1070) sagt der Gwardiknecht zu Johannes, den er gefangen nimmt. Mit dieser Redensart bezeichnet man im allgemeinen: das, was ein anderer angerichtet hat, büssen müssen. So gebraucht es auch Ruf in seinem „Joseph" (1540), wenn Joseph zu den Brüdern, die den Benjamin als Pfand zurücklassen sagt: „Dann, wo irs liessend underwegen, so müesst der gfangen 's bad ussträgen"; ähnlich Jos. Murer im „Absalon" und Joh. Wagner im „St. Moritzen und St. Ursenspiel" (1565 und 1581).

„Die schandtlich küngin Jezabeel wolt btriegen den küng Israel, Jehu, da sy ins büchsslin bliess" (vgl. Schw. Id. IV, 1001 und DWb. II, 479) heisst es Vers 3316 in der Rede des Kämmerlings von den üppigen Weibern. Diese im XVI. Jh. sehr gebräuchliche Redensart „ins Büchslein blasen" ist uns heute auf den ersten Blick ganz unverständlich. Frisch belehrt uns in seinem „Teutsch-Lateinischen Wörterbuch" (1741) I, S. 151 darüber: „In das Büchslein blasen, heisst beym Mathesio Conc. 10 Sareptae, sich schminken. Das ist in eine Büchse, worin die subtile Schminke ist, blasen, dass sie sich an die Haut des Gesichts anhängt". Geiler von Kaiserstag spricht in den „Brosämlin" (96[a]) ebenfalls von den Weibern, „die in das büchslin blasen, dass sie ein ferblein empfahen". Unsere Redensart wird ursprünglich nur von der Puderschminke gesagt; dann aber wird sie auch auf Schminke im eigentlichen Sinn des Wortes angewandt. So z. B. Murner in der Narrenbeschw. 44, 13: „Das büchslin lyt beschlossen drinn, (im ledlein) daruss ir ferbent üwer kinn und strycht den becklin varben an, uff das ir zier-

lich ynher gan". Die Geschichte der Jezabeel, auf die bei Aal angespielt wird, befindet sich im II. Buch der Könige, Kap. 9, wo es Vers 30 heisst: „Und da Jehu gen Jesreel kam und Jezabeel das erfuhr, schminkte sie ihr Angesicht und schaute zum Fenster heraus".

Eine uns heute ebenfalls unverständliche Redensart lesen wir bei Aal Vers 3684: „Nun huy, gang nahar, lüpff den stil!" (Vgl. Schw. Id. III, 1356 und DWb. VI, 1310.) Auch Meyenbrunn muss sie offenbar nicht geläufig gewesen sein; denn er setzt dafür: „Gang dapffer naher, schwetz nit vil!" „Den Stil (= Schwanz) lupfen" wird von dahin eilenden Tieren, besonders von Hunden gebraucht; im übertragenen Sinn bedeutet es „sich beeilen, sich eilends aufmachen". Unsere Redensart, die lediglich auf die Schweiz beschränkt zu sein scheint, findet sich auch in einer St. Galler Handschrift aus dem Jahre 1539: „Drum gang bald und lupf den stil".

„Also leert man die affen gygen" spricht Vers 3736 der Gwardiknecht zu Johannes, den er in den Kerker wirft. (Vgl. Schw. Id. I, 99 und DWb. IV I, 2577.) Das Sprichwort will besagen, dass man mit Gewalt selbst das Schwierigste erreichen kann. Murner überschreibt mit „Den affen leren gygen" das 59. Kapitel seiner Narrenbeschw., das mit den Worten beginnt: „Ich ler vil e ein affen gygen, dann ein boese zungen schwygen". Hier bei M. hat das Sprichwort einen etwas anderen Sinn; denn er hält wohl beides für gleich unmöglich, während bei Aal doch nur die Schwierigkeit einer Aufgabe bezeichnet werden soll, wie aus der Paraphrasierung „Und dnarren mit dem kolben schwygen" hervorgeht.

Eine im XVI. Jh. äusserst beliebte Umschreibung für „schmeicheln" war „den falben hengst streichen". So sagt Vers 3788 der Herold von Johannes: „Het er Herodi wöllen schmeichlen, den falwen hengst glatt kônnen streichlen (vgl. Schw. Id. I, 822 und DWb. III, 1267 ff. und IV II 986), so wer im solichs gwiss nit bschehen". Seb. Brant hat unser Sprichwort über sein 100. Kapitel des Narrenschiffs gesetzt. Goedeke meint in den Anmerkungen hierzu „Falb war (wie fahl) keine empfehlende Farbe des Pferdes; wer ihm, dem Falben dennoch schön tat, schmeichelte". An und für sich ist

diese Erklärung ganz einleuchtend; nur müssten Belege dafür beigebracht werden, dass tatsächlich eine Abneigung gegen falbe Pferde bestand. In der altschweizerischen Dramatik finde ich die Redensart noch in H. R. Manuels „Weinspiel", wo Vers 3182 von den Frauen gesagt wird: „Den falben hengst könnend s' wol strichen".

Das Gegenteil von schmeicheln bedeutet ein Sprichwort, das wir Vers 3798 lesen: „So bald man redt der welt in schilt (vgl. DWb. IX, 119) von stund an sy darwider bilt". Ursprünglich heisst „in den Sch. reden" einem die Berechtigung, einen ritterlichen Schild oder einen Wappenschild zu tragen, absprechen; mit anderen Worten, die edle Herkunft bezweifeln. Dann aber wird der Ausdruck verallgemeinert und besagt: gegen jemand reden, Einwände gegen einen machen; schliesslich: die Wahrheit sagen. In diesem Sinne gebraucht es Fischart (I, 15, 459 Kurz) „Die reden in recht in den schilt, die wissen, wo es inen gilt".

Um die schwatzhaftigen Weiber zu charakterisieren, sagt Odias Vers 4119: „Sy bruchend den griff uff der gygen, das eine hilfft der andren schwygen". (Vgl. Schw. Id. II, 148 und 710 und DWb. IV 1, 2572.) „Griff" bezeichnet hier die List, die schlaue Absicht; an unserer Stelle ist es natürlich ironisch gesagt. Denn es ist ja nur ein vermeintlicher Kniff. In N. Manuels: „Vom Papst und seiner Priesterschaft" (1522) sagt Vers 61 der Papst Entchristelo spöttisch von seinen einträglichen Betrügereien der einfältigen Gläubigen: „Das sind alles gût griff uf der gigen".

„Für die sorg geb ich nit ein schnallen" (vgl. DWb. IX, 1162) redet Samech Vers 4223 zu der besorgten Königin, um ihr Mut einzusprechen und Vers 6560 sagt der Henker, als Johannes sein letztes Gebet spricht: „Ich geb umb dein gbett nit ein schnallen". Dieses Sch. ist ein starkes Neutrum und bedeutet eine plötzliche Bewegung, einen schnellenden Schlag oder, wie wir etwa sagen: ein Schnippchen (mit dem Finger). So sagt Rüedi im Neujahrsspiel (Mone, Schausp. d. M. II, V. 540) von seinem Prozess: „So geb ich nit ein schnellen um daz daz wir werdent gewinnen". Und die wollüstige Begine spricht in N. Manuels „Vom P. u. s. P.", Vers 609.

„Da geb ich nit ein schnallen drum, ich bsorg nit, wie ich us-hin kumm", um ihrer Sorglosigkeit um ihr Schicksal nach dem Tode Ausdruck zu geben. Unser Sprichwort will also die Verachtung und Geringschätzung einer Sache bezeichnen.

Eine im XVI. und noch im XVII. Jh. häufig gebrauchte Redensart hören wir von dem ungeduldigen Narren, der zum Turmhüter, der ihn aufhalten will, sagt: „Thů uff und mach nit langen mist!" (V. 4414.) (Vgl. DWb. VI, 2266 und Schw. Id. IV, 538.) Zur Erklärung sei bemerkt, dass in der Redensart „lang" ursprünglich als Adverb steht und bei „mist" nicht an Kot, sondern an Dünger (= Misthaufen) zu denken ist. Die sorgfältige Zubereitung eines guten Düngers erforderte, zumal in einer Zeit, die den Kunstdünger noch nicht kannte, lange Zeit, — ein kurzer Einblick in das mühselige Leben des Bauern im XVI. Jh.! Im figürlichen Sinn bedeutet unsere Redensart soviel, wie „Umstände machen, sich aufhalten". So kennt es z. B. auch H. Sachs (Fsp. II, 112, 239): „doch wil ich nit lang mist da machen, wann kemb der pawer zu den sachen, so schlüg er mich im feld darnieder" und Jörg Wickram im „Rollwagenbüchlein" (1555) 55, 23: „und machten sich mit den überigen davon, dann in sölchen handlen ist nit langer mist zů machen".

Aus dem Munde des Narren vernehmen wir (V. 4444) ein zweites im XVI. Jh. ebenfalls sehr beliebtes Sprichwort: „In dburen ghôrt wol haberstrow!" (Vgl. DWb. IV II, 87 ff.) Haferstroh bezeichnet eine sehr geringwertige Sache. Der Bauer war bekanntlich im XVI. Jh. von den übrigen Ständen verachtet, für ihn, glaubte man, wäre das Geringste gut genug. So sagt Luther (W. III, 137b) „Cibus, onus et virga asino, in einen bawren gehört haberstro" und in V. Boltzens „Weltspiegel" (Vers 3662) spricht der hochmütige Student zu dem Beanus (= Fuchs): „Haberstro, das ghört in dburen!"

Zum Schluss lernen wir noch ein Sprichwort kennen, das vom Kartenspiel herübergenommen ist. Es ist eine eigenartige Beobachtung, dass diese Wendungen, die von Spielen überhaupt und namentlich vom Kartenspiel ins Leben übertragen wurden, meistenteils sich auf ernstere Verhältnisse beziehen. Vielleicht ist darin eine Erklärung zu finden, dass, bei der leidenschaftlichen Spielwut jener Zeit, oft um sehr hohen Einsatz gespielt

wurde, und mit einem Zug nicht selten Not und Elend über den Spieler hereinbrach. „Ich merck, wer gmischlet hatt die kartten“ (vgl. DWb. V, 235 ff. und Schw. Id. III, 488) ruft Vers 6440 Herodes, als er die blutige Bitte des Mädchens vernimmt. Besonders auch im politischen Leben wird unser Sprichwort gebraucht, so in einem Spruch aus dem Jahre 1509: „Die Venediger und der künig von Frankreich haben ire schanz geleich; sie haben ein karten gemischt, die ligt zu Venedig auf dem tisch“ (Naumanns Serapeum II, 283). Aus dem Leben des Spielers sind noch zwei weitere Sprichwörter genommen, Vers 4019 paraphrasiert Calliopius den Satz: „Dem (Joh) wirt der hencker 's houpt abschlan“ mit der Wendung „Der můss zum letsten d'spil usstragen“ und, als Herodias ohne Erfolg den Tod des Johannes verlangt hat, sagt sie Vers 5077: „Mir überzwerch lyt in dem spil, das er den man nit tôdten wil“. (Vgl. DWb. X 1, 2317.)

Mit dieser Auswahl ist nun die reiche Fülle des sprichwörtlichen Schatzes noch lange nicht erschöpft. Da eine umfassende ausführliche Behandlung zu weit führen würde, begnüge ich mich mit einer blossen Aufzählung der übrigen: „Die sach wil han den bôsen ritten“ V. 673; „Gůt ist auss anderer lüten låder vil breitter grosser riemen schniden“ V. 805; „Es ist kein ampt — sy henckes wert“ V. 809; „Wer wolt dess heilgen grabs vergeben hůten?“ V. 810; „Das Cåppely (der Currentschüler) vol singen“ V. 831; „Den pfulwen hinderem ofen bstrichen“ V. 832; „Der tüffel wer im weger vil“ V. 881; „Eim ubern seckel gan“ V. 910; „In dess Tüffels seil umbtraben“ V. 912; „Siner schantz (= Wurf im Spiel) lůgen“ V. 978; „Üch fůrt der tüffel am strick“ V. 1120; „Gar bôss ist schlangen in der schoss ussbrůtten und die selben neren“ V. 1134; „Durch d'finger sehen“ V. 1145; „Dem kistenfegen sind wir hold“ V. 1202; „Der Tüffel wil sin unglück sougen“ V. 1876; „An im sônd ir nit dhend verbrůen“ V. 1992; „So wirt man im ein verss vorlesen“ V. 2349; „Das dir nit ouch dempt werd din pracht“ V. 2413; „Das merer můss das besser sin“ V. 2430; „Man spricht: wer bass mag, der thůt bass, wer fleisch hat z' essen, isst nit grass, der rock so nach nit ist, als hembd“ V. 2669 bis 2671; „Als unglück aber steckt im spil“ V. 2714; „Man můss

gross Herren lassen machen“ V. 2751; „Keinr sol bôss sachen für gůt geben“ V. 2755; „Man spricht: kein unglück kumpt allein“ V. 2899; „Den narren im grind han“ V. 2935; „Das in nit dlüss me bissend lang“ V. 2987; „So facht man dmüss mit kleinem speckly in der fallen“ V. 2988; „Das sprichwort můss er den ermessen, dass Herren dienst sind ubernåchtig“ V. 3045; „Das etwann dků umbschlach den kübel“ V. 3056; „Ein yetlich gschirr kent man am klang, den vogel bym gfider und bym gsang“ V. 3181—3182; „Sy blitzget wie ein bôser gul“ V. 3301; „Der schimpf der wil sich, mein ich, machen“ V. 3330; „Diss bringt mir ouch kein gruss“ V. 3394; „Wir wend die liebe gnůgsam weyden“ V. 3433; „Man spricht wol: wenn das houpt kranck ist, so habe aller lyb kein frist“ V. 3496/97; „Glich wie der Herr, also der knecht“ V. 3594; „Dass 's volck uns wutste ubern grind“ V. 3608; „Der nüt dann dlüt usshüppen kan“ V. 3611 (Der Hippen, ein noch jetzt in der Schweiz bek. Backwerk; die Hippenbuben waren wegen ihres Schmähens berüchtigt) „Offt aber machet einr ein grůben dem anderen, falt er selber drin“ V. 3626/27; „Untrüw trifft sin eignen Herrn“ V. 3629; „Uber d'klingen springen“ V. 3725; „Sug dapen (= Fingerspitzen) wie ein Bår!“ V. 3734; „Darzů der tüffel gibt sin stür“ Vers 3803; „Ein bôser Rapp leyt kein gůt ey, ist langest ein uraltes gschrey“ V. 3956/57; „Ein bôse wurtz, verflůchte est“ V. 3958; „Ein suwisch leben, ein schwini end“ V. 3960; „Kein eych abghouwen wirt von einem streich“ V. 4346; „das ellend schowen“ V. 4365; „Ich schlach dich sust, das dir gelts brist“ V. 4415; „Das were gůt in minen kragen“ V. 4418; „Und sôlt dirs hertz darob versincken“ V. 4448; „Den verss wett ich im glatt vorlesen“ V. 4504; „Du liessest wol sin fünffe grad“ V. 4581; „Nit zogen hab am narren seyl“ V. 4667; „Dann ye nach schnôder lieb volgt leyd“ V. 4685; „Denn wyber måchtig listig sind“ V. 4729; „Ein bôser rhat bringt bôse that“ V. 4732; „Der frôschen warend vil im bach, biss das ich mich dir gar versprach“ V. 4997; „Dann werend wir schon bede am hag (= vor einem Hindernis, in der Klemme) V. 5097; „Veracht wie 's güsel (= Spreu) uff der erden“ V. 5269; „Ein blinder man, ein armer man“ V. 5509; „Es facht mir an in d'nasen rühen“ V. 5868; „Das glück wôll sin recht gůtlich walten“

V. 5952; „Und gar inthan wie ein Begin“ V. 6038; „Mit lårem buch ist nit gůt singen“ V. 6081; „Wirt mir min dingli ouch nun gmacht“ V. 6113; „Wo gůt win, do ist ytel glück“ V. 6171; „Er wirt schier ein gůts schôpffly han“ (= angeheitert sein) V. 6211; „Der unfal wel uns nit me ritten“ V. 6282; „Dann sôlt uns fålen dise schantz“ V. 6287 (s. o. 978!) „Ich mein, der Narr steck dir im kopff“ V. 6367; „Lůg . . das dir kein mangolt (scherzhaft wohl für mangel!) wachss im hoff!“ V. 6374.

VIII. Kapitel

Zur Kritik des Aalschen Johannesdramas.

Eine Beurteilung Aals findet sich in der wissenschaftlichen Literatur der Schweiz zuerst bei Emil Weller in seinem „Alten Volkstheater der Schweiz“, Frauenfeld 1863. Dort heisst es S. 219: „Nichts weniger als ein Mysterium, vielmehr ganz im Sinne und Tone der Zeit zugerichtet. Die Sprache klingt für damals schon altmodisch und hat keinen edleren Ausdruck, als die meisten Spiele des XVI. Jh.; noch weniger findet man bessere Verse oder mehr Sinn für dramatische Form. Derbheiten kommen für ein biblisches Thema fasst allzu reich vor. Das Ganze ist zu gedehnt, als dass es nicht pedantisch und langweilig sein sollte und hält z. B. mit den Spielen Rueffs keinen Vergleich aus“. Auf der folgenden Seite kommt W. dann zur Sache selbst. Die Eröffnungsrede des witzelnden Narren wird wenig drollig genannt, die gemischten Reime werden gelobt. Die nun folgende Inhaltsangabe ist vollständig oberflächlich; wesentliches ist mit unwesentlichem vermischt. Wenn W. S. 225 zur Rede des Hofmeisters sagt: „Der Herr Propst hatte Weiberstudien gemacht: nur verlegt er etwas die Sitten seines Zeitalters anderthalb Jahrtausend zurück unter das auserwählte Volk, bei welchem Putzsucht und Hoffart noch nicht so eingerissen waren, wie im christlichen Mittelalter“, so wird man diese Worte einem literarhistorisch nicht gebildeten Dilettanten wohl verzeihen, bei Weller aber, dessen Werk den Anspruch erhebt, eine Grundlage für Geschichte der schweizerischen Volksdramatik des XVI. Jh. zu bilden, sind sie höchst bedauerns-

wert. Wird ein Mann, der so den Grundcharakter des Volksdramas verkennt, überhaupt in der Lage sein, Aals Werk zu verstehen und zu würdigen? Die Bemerkung Wellers zur Rede des letzten Herolds: „In der Tat war diese Tragoedie ebenso für Protestanten wie für Katholiken berechnet, trat keiner der beiden Glaubenssekten (!) zu nahe", besteht insofern zu Recht, als Aal, der mit seinem Werke durchaus auf altkirchlichem Standpunkt steht, es vermeidet, seinen Stoff in einseitig tendenziöser Polemik gegen Andersgläubige auszubeuten. Wenn dann W. fortfährt: „So erhebt sich schon damals das Drama über den unaufhörlichen Streit der Glaubensformen, ein Moment, dessen Bedeutung wir dem Verfasser, einem Katholiken, nicht gering anschlagen dürfen", so ist, historisch betrachtet, diese, doch nur causal zu verstehende Beifügung unangebracht. Wer die altschweizerische Dramatik des XVI. Jh. kennt, weiss, dass, was Tendenz und Polemik betrifft, gerade die Reformierten den angreifenden Teil bildeten; ich erinnere nur an die Namen Gengenbach, Niclaus Manuel, Hans von Rüte, Sixt Birck und Jakob Ruf. Nirgends finden sich auf der Gegenseite Männer, die ihre altkirchliche Auffassung verteidigen und die Neuerer befehden. Selbst ein als Prosaiker und Epiker so leidenschaftlicher Verfechter des alten Glaubens, wie der Luzerner Hans Salat, bei dem man am ehesten Polemik gegen die Reformierten erwarten sollte, hat in seinem „Verlorenen Sohn" grobe Ausfälle gegen Andersgläubige gänzlich vermieden. „In Bezug auf die Einmengung konfessioneller Polemik in das biblische Drama" sagt Creizenach (Gesch. d. n. D. III, 313) „zeigen die Katholiken eine weit grössere Zurückhaltung als die Protestanten". Ja man kann geradezu sagen, dass das reformatorische Tendenzdrama in der Schweiz ein nicht zu unterschätzendes Mittel gewesen ist, um der neuen Lehre zum Siege zu verhelfen.

„Nichts weniger als ein Mysterium" schreibt Weller in der Kritik des Aalschen „Johannes". Weller hat entweder keine Ahnung von dem Wesen jener mittelalterlichen Volksdramen oder er hat eben Aals Drama gar nicht verstanden. Denn kaum ein Spiel des XVI. Jh. zeigt eine solche Verwandtschaft mit den mittelalterlichen Mysterien, als gerade Aals „Johannes". Aber W. fährt ja fort: „vielmehr ganz im Sinne und Tone der

Zeit zugerichtet". Man denke! Das soll ein Gegensatz zum Mysterium sein! Was gibt denn z. B. unserem Alsfelder oder Redentiner Spiel den eigenartigen Reiz, wenn nicht gerade „der Sinn und Ton der Zeit"? Die Sprache Aals, so kritisiert W. weiter, soll für damals schon „altmodisch" klingen. Nun, diesen Ausdruck verzeiht man wiederum einem Dilettanten, der damit umschreiben will, dass ihm vieles unverständlich geblieben ist.

Bevor ich die noch übrig bleibenden Vorwürfe Wellers gegen Aal auf ihre Berechtigung hin untersuche, will ich zunächst die Kritik J. Bächtolds zu Wort kommen lassen. Selten habe ich ein Urteil gelesen, das zu einem anderen über den gleichen Gegenstand in einem so schroffen Gegensatz steht, wie das Wellers und Bächtolds. Dieser spricht von Aal als dem bedeutendsten katholischen Dramatiker der Schweiz (S. 338 d. Lg.). Allerdings darf man sich durch einen solchen Superlativ nicht verblenden lassen. Wenn Hinkende um die Wette laufen, so bleibt der Sieger doch — ein Hinkender. Es liegt mir nun durchaus fern, von den katholischen Dramatikern der Schweiz verächtlich zu sprechen; ich will nur sagen, dass man sich bei einem Superlativ die Konkurrenz ansehen soll. Und, wenn man sich nun unter der verhältnismässig sehr geringen Zahl von katholischen Dramatikern der Schweiz umschaut, so wird man zu dem Schlusse kommen, dass nicht viel dazu gehört, der grösste zu sein; denn im Durchschnitt treffen wir nur recht mittelmässige Talente. Aber, abgesehen von dieser relativen Grösse, die in unserem Fall nicht viel bedeuten will, besitzt Aals Johannesdrama an und für sich einen hohen absoluten Wert; und gerade Bächtold hat dies anerkannt. Wenn Weller von Aals Werk sagt, es habe keinen edleren Ausdruck als die meisten Dramen des XVI. Jh., so behauptet Bächtold ganz das Gegenteil, und wenn Weller in seiner Kritik fortfährt, dass man noch weniger bessere Verse finde, so hebt Bächtold gerade die besseren Verse hervor. Wenn endlich Weller Sinn für dramatische Form vermisst, so lesen wir bei Bächtold wieder das gerade Gegenteil, ja noch mehr: er rühmt den Sinn für dramatische Form und Steigerung, sowie die Charakteristik der Personen. Wessen Urteil nun das grössere Gewicht beizulegen ist, darüber wird sich der Kenner keinen Augenblick im Zweifel sein.

In seinem Artikel über Aal in der A. D. B. (I, 1—2) schreibt Scherer, dass die Tragoedie wohl auf Grund des „Joannes decollatus“ von Schoepper geschrieben sei. Dass Aal Schoeppers Johannesdrama gekannt hat, ist ja möglich; aber benutzt hat er es nicht. Damit beantworte ich auch gleichzeitig die Frage Bächtolds: „Ob und wieweit das Aalsche Drama von Jakob Schoeppers „J. d.“ (1545) abhängig ist, muss noch festgestellt werden“ (S. 341). Wer beide Dramen gelesen hat, wird nicht einmal auf den Verdacht einer Benutzung kommen. Wenn aber Scherer a. a. O. nur sagen will, dass Aal durch Schoeppers Werk die Anregung, ein Johannesdrama zu schreiben, empfangen hat, so ist das eine Annahme, die nicht abzuweisen, aber auch nicht zu beweisen ist. — Viel mehr Berechtigung hat die Frage nach der Benutzung eines anderen Dramas. Es ist vielleicht aufgefallen, dass ich, in der einführenden Geschichte der Johannesdramatisierung bis auf Aal, das Luzerner Passionsspiel ganz unberücksichtigt gelassen habe. Und welcher Gedanke liegt näher, als der, dass Aal im Jahre 1545 in dem nahen Luzern der Aufführung der Passion, die damals Zacharias Bletz leitete, beigewohnt und hier bei der Johannesdramatisierung am ersten Tag die Anregung empfangen habe, ein eigenes Johannesdrama zu verfassen, ja, dass er selbst einige Stellen von dorther entlehnt habe? Bekanntlich sind nur die Bühnenrödel der Aufführungen von 1545 und 1583 (von R. Brandstetter in der „Germania“ XXX, 205 ff.) veröffentlicht; eine Textausgabe vermissen wir noch immer schmerzlich. Der zuvorkommenden Liebenswürdigkeit des Herrn Prof. Dr. Renward Brandstetter in Luzern verdanke ich nun eine sachkundige Lösung meiner Bedenken. Es lässt sich danach mit grosser Wahrscheinlichkeit dartun, dass J. Aals Johannesdrama vom Jahre 1549 in keiner Beziehung zur Luzerner Dramatik steht. Aus der Zeit vor Aal ist in Luzern nur Text und Spielvorschrift der Aufführung von 1545 (diejenigen von 1538 fehlen!) vorhanden; aber es fehlt gerade der erste Teil (Tag 1), der die Johannesszenen enthalten müsste. Der erhaltene 2. Teil zeigt, dass der 1. keinen grossen Umfang gehabt haben kann. Aus der Zeit nach Aals Johannesdrama sind nun in Luzern mehrere Texte erhalten, bei denen der frühere von 1545 etwas auf-

gefrischt und erweitert ist; sie enthalten sämtlich die Johannesdramatisierung. Man kann sich demnach ungefähr eine Vorstellung machen, wie die Johannesszene im Spiel von 1545 ausgesehen haben muss. Danach ist eine Benutzung bei Aal vollkommen ausgeschlossen; die Luzerner Szenen lehnen sich eng an die Bibel an und weisen wenig charakteristische Eigentümlichkeiten auf. Dass Aal in Luzern eine Anregung zu dem „Johannes" empfangen hat, ist dabei immerhin noch möglich. Aber schliesslich ist ja eine solche gar nicht nötig; denn die Geschichte Johannes des Täufers, wie sie die Bibel bietet, ist, durch die ihr innewohnende dramatische Kraft, an und für sich schon geeignet, zu ihrer Dramatisierung anzuregen.

J. Bächtold hat in seiner trefflichen Würdigung des Aalschen Dramas bereits die wesentlichsten Punkte hervorgehoben; ich habe nur noch weniges hinzuzufügen. Unter all den vielen biblischen Dramen des XVI. Jh. in der Schweiz ist Aals „Johannes" die einzige, bis jetzt bekannt gewordene Sonderbehandlung dieses Stoffes. Der Verfasser hat, was Anlage und Komposition betrifft, eine durchaus glückliche Hand. Eine ganze Fülle von dramatisch hochwirksamen und kulturhistorisch äusserst interessanten Szenen, die uns den Verfasser als einen Mann von klarem Blick und gesundem Sinn erkennen lassen, hat sich vor unseren Augen entrollt. Besonders glücklich ist Aal in der Zeichnung seiner Charaktere. Klarheit und Fertigkeit im Wollen offenbart sich in dem ernsten Streben seines Titelhelden. Johannes ist ihm der grosse Heilige, wie ihn die Kirche verehrt. Aber dabei ist Aal nicht stehen geblieben; er hat sich redlich bemüht, die Gestalt des Propheten verstehen zu lernen. Zwei Züge hat er in der Zeichnung seines Charakters besonders verwendet und auch trefflich zum Ausdruck gebracht: Die grosse Sehnsucht des Johannes nach dem verheissenen Messias und das unerschütterliche Pflichtbewusstsein, der Wahrheit und Gerechtigkeit zu dienen. Würdig und gemessen ist die Sprache, in der er den Propheten reden lässt. Ein feierlicher Ernst umgibt die Erscheinung des Predigers, und mit majestätischer Ruhe geht der Märtyrer in den Tod.

Mit ebenso sicherer Hand sind auch Herodes und Herodias gezeichnet. Der König hat zwei Fehler, die den Grundzug

seines Wesens bestimmen: Die verzehrende Liebesglut zu Herodias und die Menschenfurcht. Jene ruft den Konflikt mit Johannes hervor, diese treibt ihn zum Prophetenmord. Der Herodes Aals ist durchaus kein vollendeter Bösewicht, er ist vielmehr guten Regungen zugänglich. Er hat mit der Zeit vollkommen eingesehen, dass Johannes zu seinem Vorgehen berechtigt gewesen ist und er ist fest entschlossen, ihn nicht, wie das Herodias verlangt, töten zu lassen. Selbst in den Buhlszenen bewahrt er eine seltene Standhaftigkeit. Aber all seine guten Vorsätze scheitern an der feigen Menschenfurcht. Dazu kommt noch, dass er in einem Augenblick überlistet wird, wo sein Geist bereits von Wein umnebelt ist. — Neben Herodes zeigt uns Aal ebenso plastisch des Fürsten verderbtes Weib. Mit sündentrunkener Liebe ist sie dem Mann ergeben, der sie dem Bruder, ihrem rechtmässigen Gatten, geraubt hat. Diese Liebe ist für sie eine Existenzbedingung. Daher verfolgt sie alles mit wütendem Hass, was sie davon trennen will. In ihrer Klugheit erkennt sie nur zu klar, dass ihr in Johannes der Mann erstanden ist, der sie vom Hof vertreiben will. Ehrgeiz und Eitelkeit sind es gewesen, die sie zur Untreue gegen den Gatten verleitet haben. Ehrgeiz und Eitelkeit sind es, die das Haupt ihres Todfeindes verlangen. Ehrgeiz: denn, wenn Johannes mit seiner sittlichen Forderung durchdringt, dann hat sie umsonst das Kleid der Bürgersfrau mit dem Mantel der Fürstin vertauscht, ja noch mehr, dann wartet ihrer Verstossung und Elend. Eitelkeit: denn der Mann im härenen Gewand hat sie, die Fürstin, vor aller Welt eine gemeine Dirne genannt. So geht denn ihr ganzes Sinnen und Trachten darauf hinaus, diesen Mund auf ewig stumm zu machen. Und, als sie dann dieses ihr Ziel endlich erreicht hat, da kommt erst der Bodensatz ihrer Leidenschaften zum Vorschein. Wie einst Fulvia, die berüchtigte Gattin dès Clodius, dann des Curio und endlich des Antonius über den Kopf des Cicero, so fällt Herodias über das Haupt Johannes des Täufers her und schaudert nicht vor der gemeinsten Leichenschändung zurück.

Eine würdige Tochter dieser Herodias ist Salome, die ihrer Mutter in grosser Liebe zugetan ist. In ihrem Wesen offenbart sich etwas katzenhaftes; den König sowohl wie die Mutter

umschmeichelt sie. Dabei ist sie, trotz ihrer Jugend, schon mit seltener Durchtriebenheit ausgerüstet. Gleichwohl ist in ihrer Brust noch nicht jede gute Regung gänzlich erstickt. Als sie mit dem Auftrag der Mutter zum König geht, äussert sie zu ihren Jungfrauen: „Wiewol ich mich solt billich schemmen, ze gan für künigliche Mayestat, die mir allweg vil gůts gthan hatt, das ich fürwar kan wol betrachten“ (V. 6406/09). Freilich ist diese letzte Wallung des Dankbarkeitsgefühls rasch unterdrückt. „Ungewöhnlich gut ist auch die Rolle des Narren durchgeführt. Er ist nicht bloss der Possenreisser, sondern dem König gegenüber auch der bittere Narr“. So hat J. Bächtold in seiner Literaturgeschichte S. 340 geurteilt. Und, in der Tat, man wird selten ein Drama finden, in dem der Narr solch eine individuelle Charakteristik aufweist, wie bei Aal. Bemerkenswert ist, dass er nicht die ausserhalb des Spiels stehende komische Figur ist, die von Zeit zu Zeit ihre groben Spässe und Zoten reisst, sondern, dass er in die Handlung eingreift — und zwar steht er auf Seite der Spieler. Er ist es, der mit derben Worten den König vor der listigen Herodias warnt, als sie diesen küsst und umhalst; er ist es, der Herodes sein leichtsinniges Versprechen vorhält. Er scheut sich nicht, ihm unverblümt die Wahrheit zu sagen; aber seine Mahnungen verhallen im Wind. Wir können dem Narren unsere Sympathie nicht versagen; denn unter seiner Kutte schlägt ein biederes, fühlendes Herz, und rührend ist es, wie er zu Johannes in den Kerker geht, um dem Hungernden Speise und Trank zu bringen. Über die Rolle des Narren in Aals Johannesdrama vgl. C. Reuling: Die komische Figur in den wichtigsten deutschen Dramen bis zum Ende des XVII. Jh. Züricher Dissert. Stuttgart 1890 S. 40 ff.

Durch die Taufe und die Botschaftsszene ist auch Christus in die Johannesdramatisierung hineinbezogen. Aber Aal hat ernste Bedenken getragen, den Heiland selbst und seine Wunderzeichen auf die Bühne zu bringen. Vers 3999 sagt Calliopius: „Es wôll sich niemandt ergeren dran, noch in ein gspôt und glåchter keren, das d'wunderzeichen Gott dess Herren durch die person, die Christum bdüt, geůbet werden uber dlüt. Es wird hie Christus keinswegs gfatzet noch nit sin wunderzeichen tratzet“